
THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 . 1878

LES ORIGINES

DE LA

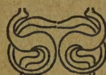
MUSIQUE DE CLAVIER

EN ANGLETERRE

PAR

CHARLES VAN DEN BORREN

Professeur à l'Université Nouvelle de Bruxelles



EN VENTE A LA

LIBRAIRIE DES DEUX MONDES

(ÉMILE GROENVELDT)

13, rue Saint-Boniface — Rue Ernest Solvay, 15[a]

BRUXELLES

—

1912

LES ORIGINES
DE LA
MUSIQUE DE CLAVIER
EN ANGLETERRE

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, rue du Persil, 3.

LES ORIGINES

DE LA

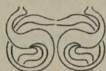
MUSIQUE DE CLAVIER

EN ANGLETERRE

PAR

CHARLES VAN DEN BORREN

Professeur à l'Université Nouvelle de Bruxelles



EN VENTE A LA

LIBRAIRIE DES DEUX MONDES

(ÉMILE GROENVELDT)

13, rue Saint-Boniface — Rue Ernest Solvay, 15a

BRUXELLES

—

1912

Oct. 7, 1913

AVANT-PROPOS

Nous avons fait, durant les années 1910-1911 et 1911-1912, à l'Université Nouvelle de Bruxelles, un cours sur les origines de la musique de clavier en Angleterre. Il nous a paru qu'il y aurait quelque opportunité à faire un livre de l'ensemble de ses leçons.

La musique de clavier doit beaucoup aux Anglais. A l'époque où, dans les autres pays de l'Europe, elle se traînait encore à la remorque de la musique vocale et de la musique d'orgue, elle acquérait, dans l'île Britannique, une individualité et une technique propres, qui la placent à un niveau élevé, en tant que facteur dans l'évolution. D'autre part, il nous est resté, de la période des origines — qui va d'environ 1550 à 1630 — un nombre considérable de documents, dont la valeur esthétique n'est pas discutable.

Le principal recueil d'après lequel on peut se faire une idée à peu près complète de cette musique, le *Fitzwilliam Virginal Book,* est aujourd'hui devenu accessible par l'édition en notation moderne qu'en ont fait, en 1899, MM. Fuller

Maitland et Barclay Squire. La majeure partie de notre étude est basée sur l'analyse de ce précieux document. Il en est d'autres (1), dont les circonstances ne nous ont permis de prendre connaissance que d'une manière indirecte ou partielle. Aussi, l'ouvrage que nous présentons au public, ne prétend-il nullement être définitif. Son seul mérite est d'offrir, pour la première fois en langue française, une vue d'ensemble sur la matière et une analyse approfondie de ses divers aspects. Nous nous sommes surtout efforcé d'être clair et méthodique et de rattacher sans cesse notre sujet aux lignes générales de l'histoire de la musique en Europe. Sans jamais perdre de vue les droits de l'érudition, nous avons cependant eu à cœur de ne point renoncer à l'attrait des déductions générales et des considérations d'ordre purement esthétique. Nous avons écarté de propos délibéré l'examen de certaines questions trop spéciales ou d'un intérêt insuffisamment actuel, telles que la notation, le doigté, les concordances entre les divers manuscrits de musique de clavier. Nous croyons avoir réalisé ainsi une tâche dont le caractère de haute vulgarisation répond à la fois aux exigences de la musicologie moderne et au désir des artistes et des dilettantes éclairés, de s'initier aux secrets d'une matière intéressante entre toutes.

Il nous reste à adresser tous nos remerciements aux personnes qui ont bien voulu nous accorder l'appui de leur compétence ou nous aider de leurs conseils et de leurs encouragements : M. et Mme Charles Dejongh, M. le recteur Guillaume De Greef, MM. les professeurs Max Seiffert et Johannes Wolf,

(1) Ils sont énumérés dans le chapitre Ier, pp. 19 et ss.

MM. Barclay Squire et Fuller Maitland, M. le Dr Oscar Chilesotti, M. J. Joachim Nin et M. Jules Ecorcheville; enfin les auditeurs de notre cours libre qui, par leur assiduité et leur attention à suivre nos leçons, ont accordé à nos efforts la plus belle récompense que nous en pouvions attendre (1).

Uccle-Bruxelles, octobre 1912.

CH. VAN DEN BORREN.

---

(1) Les principaux ouvrages où il est traité des origines de la musique de clavier en Angleterre, sont les suivants :

Hawkins (*A general history of the science and practice of music,* 1776), vol. III, pp. 287, 288.

Burney (*A general history of music*, 1776-1789 , vol. III, chap. I.

Ambros (*Geschichte der Musik*, 2e édition), vol. III, pp. 468, 470 et ss.

W. Nagel (*Geschichte der Musik in England,* 2 vol.; Ed. Trübner, Strassburg, 1894-1897), vol. I, chap. III, pp. 120, 121; vol. II, chap. IV, pp. 76 et ss. et ch. VII, pp. 149 et ss.

Oscar Bie (*Das Klavier und seine Meister*, 1898, Ed. Bruckmann, Münich 1899), chap. I.

Seiffert (*Geschichte der Klaviermusik*, Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig 1899), Erstes Buch, chap. V.

Fuller Maitland et Barclay Squire (Introduction à l'édition moderne du *Fitzwilliam Virginal Book*, Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig 1899).

H. Parry (*Oxford History of music*, Ed. Clarendon Press, Oxford 1902), vol. III., pp. 83 à 98.

E.-W. Naylor (*An Elizabethan Virginal Book*, Ed. Dent and Co, Londres 1905). Cet ouvrage est entièrement consacré à l'analyse critique du *Fitzwilliam Virginal Book*.

E. Walker (*A History of music in England*, Ed. Clarendon Press, Oxford, 1907), pp. 66 à 68, 105 et ss.

W. Niemann (*Das Klavierbuch*, Ed. Kahnt Nachfolger, Leipzig, 2e édition en 1910), pp. 5 et ss. de la 1re édition.

H. Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte,* IIer Band, 1ster Teil, Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1912), chap. XXIII, § 82.

INTRODUCTION

I. — L'instrument

D'après les hypothèses les plus récentes, il est fort probable que le type le plus ancien d'instruments à cordes pourvus d'un clavier : le *clavicorde,* a eu l'Angleterre pour berceau. M. Carl Krebs en fait remonter l'origine approximative au début du XIIIe siècle (1); dans un travail plus récent, M. Goehlinger propose la première moitié du XIIe siècle (2).

Quoi qu'il en soit de ce point encore obscur, nous ne sommes que très vaguement informés sur l'évolution qu'ont pu subir, dans l'île britannique, depuis ces débuts lointains jusqu'au commencement du XVIe siècle, les instruments à cordes pourvus de clavier, qu'ils appartiennent au type *clavicorde*, à cordes frappées, ou qu'ils se rattachent au type *clavecin*, à cordes pincées.

A partir du XVIe siècle, l'on voit se répandre en Angleterre, avec une grande rapidité, la mode de jouer d'un instrument qui porte le nom de *virginal* et qui n'est autre qu'un instrument à cordes et à clavier. Cette mode va se développant jusqu'à la fin du XVIe siècle, pour atteindre, pendant les trente premières années du XVIIe, une période d'efflorescence tout à fait extraordinaire.

---

(1) *Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts,* par Carl Krebs; *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1892, *Heft I.* Voir pp. 94 à 96.

(2) *Geschichte des Klavichords*, par Fr. A. Goehlinger; Ed. Birkhäuser, Bâle 1910. D'après l'auteur, le *monacorde* dont il est question dans le *Roman de Brut*, écrit par Wace, en 1157, ne serait autre chose qu'un clavicorde primitif. Le *Roman de Brut* est en langue d'oïl, mais Wace était un trouvère anglo-normand attaché à la Cour du roi Henri II d'Angleterre (1154-1189) et l'œuvre raconte « les annales réelles ou imaginaires de l'île bretonne » : présomption nouvelle en faveur de la probabilité de l'origine anglaise du clavicorde.

Nombreux sont les témoignages qui montrent en quelle faveur le virginal (1) était tenu au XVIe et au XVIIe siècle.

Mme Farrenc (1804-1875) raconte, dans les *Préliminaires* (p. 3) qui introduisent son grand recueil *Le Trésor des Pianistes* (1861 à 1872), qu'Elisabeth d'York, femme du roi Henri VII (1485-1509), jouait du virginal, et qu'à l'occasion d'une fête donnée en 1502 à Westminster Hall, douze jeunes filles firent apprécier leur talent d'exécutantes sur le clavicorde, le clavecin, etc.

M. Willibald Nagel (2) et M. Otto Kinkeldey (3) nous apportent aussi des renseignements intéressants, par lesquels nous apprenons à quel point la musique était aimée à la cour d'Angleterre au début du XVIe siècle, et combien le virginal y était en honneur. Grâce aux lettres de l'ambassadeur de Venise à Londres, Giustiniani, et du secrétaire d'ambassade Sagudino, qui était lui-même organiste et virginaliste; grâce aussi aux mémoires *(diarii)* d'un autre italien établi en Angleterre, Sanuto, l'on peut se rendre un compte assez exact de l'atmosphère musicale qui régnait alors à Londres. Sanuto nous apprend, entre autres, par ses *diarii* de 1506, qu'à l'époque d'Henri VII, les dames de la famille Tudor aimaient à jouer du virginal : l'une de ces dames était Catherine d'Aragon, qui devint, dans la suite, la première femme du roi Henri VIII (1509-1547).

Nous savons que ce monarque lui-même se plaisait à jouer du virginal (4). Il avait à son service un virginaliste professionnel, John Heywood, dont le nom apparaît pour la première fois en 1520, dans les comptes royaux (5), et qui était encore attaché à la cour d'Angleterre

---

(1), On traduit généralement l'anglais « *the virginal* » par « *la virginale* ». Nous croyons bien faire en adoptant le genre masculin. Il paraît à peu près établi, en effet, que le virginal tire son nom de ce qu'il était l'instrument préféré des jeunes filles (*virgins*). Il faut donc entendre le mot français *virginal* comme un qualificatif appliqué aux mots masculins *instrument* ou *clavier* sous-entendus.

(2) *Annalen der englischen Hofmusik von der Zeit Heinrichs VIII bis zum Tode Karls I*, par Will. Nagel; Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1894. Voir pp. 3 et 4.

(3) *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts,* par O. Kinkeldey; Ed. Breitkopf et Härtel. 1910. Voir p. 149.

(4) Voir Grove, *Dictionary of Music and Musicians,* v° *Virginal.* — Au surplus, Henri VIII possédait une importante collection d'instruments de musique, parmi lesquels il y avait un grand nombre de virginals (Nagel, *Annalen*, p. 6).

(5) Voir Nagel, *Annalen,* pp. 15 et ss. — Le même auteur parle, dans sa *Geschichte der Musik in England* (vol. II. pp. 77, 78, Ed. Trübner, Strassburg, 1894-97) d'un manuscrit (Add. Ms. 4900 du British Museum) contenant, parmi toute une série d'arrangements de lieds profanes et religieux pour voix seule avec accompagnement de luth, une chanson, d'ailleurs médiocre, de Heywood : *What harte can think.*

sous les successeurs d'Henri VIII : Edouard VI (1547-1553) et Marie Tudor (1553-1558).

Marie Tudor (1553-1558) et la reine Elisabeth (1558-1603) jouaient également du virginal, et avaient à leur service plusieurs virtuoses du clavier, de même que Jacques Ier, qui succéda à Elisabeth et régna de 1603 à 1625 (1).

Nous sommes amplement renseignés sur le rôle qu'avait le virginal à la cour d'Angleterre, par les comptes royaux, dont d'importants fragments ont été publiés au cours de ces dernières années (2).

Enfin Shakespeare lui-même, qui vivait à l'époque de la plus brillante floraison du répertoire de clavier en Angleterre, fait allusion au virginal dans ses œuvres. M. Naylor a publié dans le *Musical Antiquary* d'avril 1910, un article sur *La musique et Shakespeare* (3), dans lequel il établit que l'on trouve, dans l'œuvre du grand dramaturge, environ cinq cents passages où il est question de musique ou de choses se rapportant à la musique. Il analyse, entre autres, le sonnet CXXVIII, où il est question du virginal et dont il résulte que le poète connaissait parfaitement le mécanisme intérieur de l'instrument (4).

Mais le virginal ne resta pas uniquement confiné dans les cercles aristocratiques. Il devint rapidement un instrument populaire. Chappell raconte (5) qu'au XVIe et au XVIIe siècle, on trouvait généralement divers instruments de musique, parmi lesquels un virginal, dans les boutiques des barbiers, et que ces derniers passaient leur temps à jouer de ces instruments, en attendant la clientèle. Vers le milieu du XVIIe siècle, le virginal était répandu avec une telle profusion, que, lors du grand incendie de Londres, en 1666, l'on pouvait voir une couple de virginals dans au moins une sur trois des embarcations dont

---

(1) Voir Grove, *Dictionary, v° Virginal.*

(2) Voir Nagel, *Annalen*, pp. 16, 17, 19, 23, 24, 32, 33, 38, 43. Voir aussi *The King's Musicians from the Audit Office Declared Accounts,* dans le *Musical Antiquary*, à partir d'octobre 1911 ; de plus, dans le même périodique, janvier 1910, pp. 125 et 126, un compte spécial relatif au règne d'Elisabeth. — Il s'agit, dans ces comptes, ou bien des traitements payés à des joueurs de virginal (ils sont trois à partir de 1552 ; voir Nagel, *Annalen*, p. 23) ou bien du prix payé par le souverain pour l'achat de virginals (ainsi, Henri VIII achète cinq virginals à Lewes, en 1530 ; voir Nagel, *Annalen*, p. 17).

(3) *Music and Shakespeare.* — M. Naylor a également publié un livre sur *Shakespeare et la musique* (*Shakespeare and Music,* Ed. Dent and C°, Londres).

(4) M. Oscar Bie donne une traduction allemande de ce sonnet, dans *Das Klavier und seine Meister* (p. 5).

(5) *Popular music of the olden time;* Ed. Cremer, Beale and Chappell, Londres, 1855-57 ; voir pp. 101 et 104.

la Tamise était couverte et dans lesquelles on avait entassé des meubles sauvés du feu (1).

Qu'était-ce exactement que le virginal? La première description qui nous en est faite, date de 1511 et se trouve dans la *Musica getutscht* de Virdung (2). D'après les dessins que cet auteur nous a laissés, le virginal et le clavicorde ont, à peu de chose près, le même aspect extérieur : celui d'une petite caisse rectangulaire sans pieds. Mais le mécanisme du virginal suppose le pincement des cordes au moyen de la partie cornée d'une plume de corbeau, tandis que celui du clavicorde comporte le frappement au moyen d'une lamelle de laiton (3).

D'après MM. Fuller Maitland et Barclay Squire (4), le virginal en usage aux confins du XVI[e] et du XVII[e] siècle était un instrument à cordes pincées semblable au clavecin : les vibrations produites par le pincement des cordes étaient à peu près d'aussi longue durée que celles que l'on obtient sur un piano. Mais le *legato* absolu était irréalisable; par contre, les figurations rapides produisaient un effet remarquable de brillant et de plénitude, de même que la répétition rapide d'une même note.

Nous ne nous occuperons pas ici de l'étendue du clavier. Nous renvoyons le lecteur, pour l'examen de cette question, à la note spéciale qui se trouve à la fin du volume. Nous nous abstiendrons également de parler ici du « tempérament » : nous aurons en effet, l'occasion de revenir plus loin sur cet objet, et d'en saisir toute la portée pratique, par l'analyse de morceaux appartenant au répertoire virginalistique.

En résumé, le terme *virginal* a servi, en Angleterre, à désigner toutes espèces de claviers à cordes pincées, à partir de la fin du XV[e] siècle jusqu'à la fin du XVII[e]. A partir du XVIII[e] siècle, son sens se restreignit peu à peu et il ne fut bientôt plus appliqué qu'aux petits instruments à forme rectangulaire, par opposition aux instruments à queue, qui reçurent le nom de *harpsichord*. Dès lors, *spinet* (épinette) et virginal deviennent entièrement synonymes (5).

---

(1) Voir Chappell, op. cit. p. 486.

(2) Voir Grove, *Dictionary*, v° *Virdung* et v° *Virginal*.

(3) Au début du XVI[e] siècle, l'on voit encore le mot « clavicorde » utilisé sous la forme « cleyvecordes » ou « clavycordes », pour désigner certains instruments appartenant au roi d'Angleterre. Voir extraits des comptes des dépenses privées de Henri VII (années 1502 et 1504), dans Chappell, op. cit. p. 49.

(4) Voir l'introduction de leur réédition moderne du *Fitzwilliam Virginal Book*, p. XVII; Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1899.

(5) Voir à ce sujet, Krebs, op. cit. p. 114.

II. — La musique de clavier en Angleterre depuis le XIVe siècle jusqu'au milieu du XVIe siècle

Nous pouvons considérer que l'histoire proprement dite de la musique de clavier en Angleterre ne commence guère avant la seconde moitié du XVIe siècle. En effet, nous possédons pour cette période un nombre considérable de documents pratiques, dont l'ensemble imposant nous permet de tirer des déductions d'ordre général. Par contre, nous n'avons, pour l'époque qui précède, que des renseignements trop épars pour pouvoir en induire autre chose que des conclusions toutes conjecturales. Le présent chapitre a pour but de faire connaître l'état des recherches en ce qui concerne ces origines lointaines, et de tenter de coordonner entre eux, dans la mesure où cela sera possible, les rares matériaux dont ces investigations ont amené la découverte.

M. Johannes Wolf a trouvé de la musique d'orgue anglaise datant de la première moitié du XIVe siècle. Bien que destinée à un autre instrument que le clavier, nous en parlerons cependant ici, pour la raison qu'à cette époque le répertoire d'orgue et de clavier se confondait entièrement et qu'au surplus les morceaux d'orgue en question offrent des éléments de figuration spécifiquement instrumentale, dans lesquels on peut voir en germe quelques-uns des aspects qui distinguent la musique virginalistique de la grande période d'efflorescence.

M. Wolf a consigné le résultat de ses recherches dans ses *Beiträge zur Geschichte der Musik des XIV. Jahrhunderts,* parus dans les *Kirchenmusikalische Jahrbücher* de 1899 et dans un chapitre de sa *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460* (1).

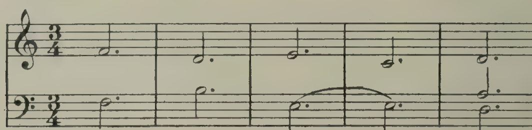
Les compositions qu'il a découvertes, se trouvent dans un manuscrit du British Museum (Additional Ms. 28550) reproduit en fac-similé dans le volume I de l'*Early English Harmony from the tenth to the fifteenth Century*, de M. Wooldridge.

Ces morceaux sont au nombre de six; le premier et le dernier sont malheureusement incomplets. Ils sont écrits à deux voix : pourtant, à certains endroits, tels les cadences et les ritournelles, ils en comportent trois. Leur étendue est comprise entre :

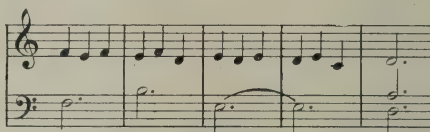


(1) *Teil I,* pp. 357 et ss.; Ed. Breitkopf et Härtel, 1904.

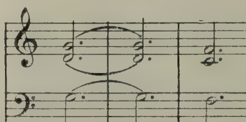
Certains sons chromatiques : *fa* dièse, *do* dièse, *sol* dièse, *si* bémol et *mi* bémol s'y rencontrent. Les trois premières pièces sont purement instrumentales; les trois dernières consistent en morceaux vocaux mis en tablature et pourvus de coloratures. Les morceaux purement instrumentaux ont le caractère de préludes. Ils consistent en une succession d'accords dont la voix supérieure est figurée. Il n'y a point là de véritable développement mélodique, mais on peut y voir plutôt certaines recherches de rythme. La figuration, que M. Wolf appelle variation, se fait de deux manières, 1° au moyen de petites figures obtenues par l'emploi des notes voisines :
Par exemple :



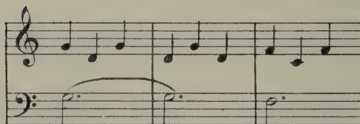
se figure de la manière suivante :



2° au moyen de brisures d'intervalles ou d'accords :
Par exemple :



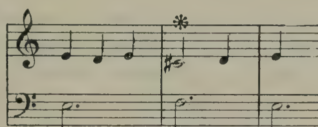
devient :



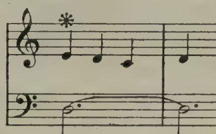
Les consonances que l'on rencontre le plus fréquemment dans ces préludes sont les *octaves*, les *quintes* et les *sixtes*, ce qui est d'ailleurs conforme aux usages musicaux de l'époque. Les *octaves* et les *quintes*

parallèles sont très nombreuses : le troisième prélude consiste presque uniquement en une succession de quintes. Parmi les dissonances, on rencontre à plusieurs reprises des quartes et des quintes augmentées :

Exemple :

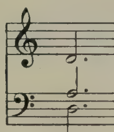


On remarque aussi, parmi les éléments harmoniques anormaux, l'entrée non préparée de la neuvième sur le temps fort, cette dissonance se résolvant sur l'octave :



Quant aux accords de trois sons, ils excluent le plus souvent la tierce et ne comportent que la tonique, l'octave et la quinte.

Exemple :



Au point de vue de la structure formelle, chacun de ces morceaux se compose d'une série de quatre ou cinq épisodes qualifiés de *puncti*, qui tantôt sont plus ou moins rattachés entre eux par des ritournelles *(return)*, tantôt ne tiennent l'un à l'autre par aucun lien. Quel est le sens du mot *punctus?* M. Wolf pense qu'il signifie peut-être « contrepoint » (1). Chaque *punctus* se divise en périodes de trois ou quatre

(1) Dans la liste des œuvres de Tallis publiée dans Grove, *Dictionary*, v° *Tallis*, on trouve l'indication d'un morceau pour virginal, intitulé *Poyncte a 4* (British Museum, Add. Ms. n° 30513). D'autre part, Hawkins reproduit, dans le vol. II, p. 932, de sa *General History of the Science and Practice of Music* (1776), une pièce de John Shephard, contemporain de Tallis, intitulée *A Poynte*. C'est un court prélude ou exercice à quatre voix, en style imitatif, avec un thème sujet à quatre entrées en strettes et des contrepoints libres accompagnants. *Poyncte ou Poynte* paraît être, à toute évidence, un survivant du vieux *punctus* du XIVe siècle. En Allemagne, le mot *punctus* se retrouve, au XVe siècle, dans l'expression *Fundamentalis punctus* employée dans le *Buxheimer Orgelbuch* (ms. 3725 de la Bibl. roy. de Münich) pour désigner une courte pièce (exercice) de Conrad Paumann (vers 1450).

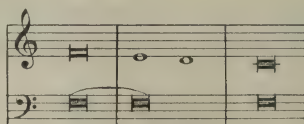
mesures qui n'ont qu'exceptionnellement un semblant de symétrie entre elles. D'ailleurs, le plan d'ensemble des morceaux ne se réclame pas non plus d'une symétrie quelconque.

A l'exécution, ces pièces donnent l'impression d'un art instrumental extrêmement primitif, mais où se font jour certains efforts, certains tâtonnements qui, poussés plus loin, seront susceptibles de produire, dans la suite des temps, des résultats moins barbares, spécialement sur le terrain de la figuration et de la variation.

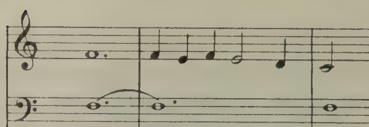
Les trois derniers morceaux du manuscrit étudié par M. Wolf sont des transcriptions en tablature de compositions vocales, de *moteti*. Deux des motets transcrits dans le manuscrit anglais sont empruntés au célèbre recueil français du début du XIV[e] siècle, *Le Roman de Fauvel* (Bibliothèque nationale de Paris, fonds français, n° 146).

On remarque, dans ces transcriptions, de même d'ailleurs que dans les préludes, la préoccupation de décomposer les valeurs longues en les colorant au moyen des notes voisines et d'obtenir ainsi un rythme plus net :

Exemple :



devient :



Là où l'original vocal n'a qu'une voix, la tablature en ajoute assez souvent une seconde, qu'elle s'arrange pour raccorder le plus adroitement possible à la rentrée de la seconde voix de l'original. A deux endroits du premier motet (*Adesto*), il arrive au transcripteur de passer plusieurs mesures de l'original, sans doute afin d'éviter des effets instrumentaux trop défavorables : il lui arrive également de pratiquer de-ci de-là des changements à son modèle, en vue d'obtenir de meilleures consonances. Le second motet *(Tribum)* transpose l'original d'un ton au-dessus de celui qui lui est propre dans le *Roman de Fauvel*. On n'en aperçoit point la raison. M. Wolf fait remarquer

que c'est là le plus ancien exemple connu de transposition de morceau polyphonique. Le troisième motet *(Flos vernalis)* est incomplet : on trouve dans le fragment qui nous en est resté, un exemple d'emploi de la septième sans préparation (1).

Nous sommes malheureusement aussi mal outillés que possible pour nous rendre compte des intermédiaires entre cette musique primitive du XIVe siècle et l'art virginalistique de la seconde moitié du XVIe. A l'époque où M. Wolf analysait les compositions de l'Add. Ms. 28550 — il y a treize ans de cela — une lacune béante existait, dans le domaine de la musique de clavier anglaise, entre ces lointaines productions et la pièce virginalistique la plus ancienne dont la date était connue : le premier choral, *Felix namque* de, Tallis (1562), qui se trouve dans le *Fitzwilliam Virginal Book.* L'existence de cette lacune était d'autant plus regrettable que la technique instrumentale de ce choral figuré apparaissait très avancée pour l'époque et exempte de toute influence continentale : d'où l'on pouvait induire qu'il fallait chercher en Angleterre même l'origine de cette technique.

A l'heure actuelle, la situation s'est quelque peu améliorée, et nous commençons à entrevoir la possibilité de reconstituer quelques chaînons de l'évolution qui s'est produite dans la musique d'orgue et de clavier depuis le XIVe siècle jusqu'au milieu du XVIe. Toutefois, les recherches qui ont été faites dans cet ordre d'idées n'ont encore abouti qu'à éclaircir l'état de choses existant pendant la première moitié du XVIe siècle. La lacune subsiste encore pour toute l'époque comprise entre le début du XIVe siècle et l'aurore du XVIe, c'est-à-dire pour près de deux siècles. Aucun document pratique, appartenant à cette période, n'a pu être mis au jour jusqu'à présent, en sorte qu'il nous est impossible de juger de ce qu'a pu être la musique d'orgue et de clavier anglaise au cours de ces deux siècles.

Cette absence de documents n'est pas due au fait que l'Angleterre aurait subi, à cette époque, une sorte d'éclipse ou de déclin au point de vue musical. Au contraire, la période en question est, pour l'île

(1) Si l'on admet l'hypothèse de M. Kinkeldey (op. cit. p. 100 et ss.), selon laquelle les compositions du XIVe siècle, contenues dans le célèbre *Codex Squarcialupi,* seraient des morceaux d'orgue, il faut conclure à l'existence, en Italie, d'un répertoire d'orgue important, à l'époque même où ont vu le jour, en Angleterre, les pièces de l'Add. Ms. 28550. Seulement, l'exactitude de cette hypothèse n'a pas encore été reconnue jusqu'à présent. Voir, à ce sujet : *Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento,* par A. Schering dans le Rec., trim. de la S. I. M., XIII, 1, p. 172; et, plus spécialement, les arguments en sens contraire de M. Johannes Wolf, dans un article de M. Springer, paru dans le Bull. mens. de la S. I. M., XIII, 8, p. 265 (*Der Anteil der Instrumentalmusik an der Literatur des 14-16. Jahrhunderts*).

britannique, l'une des plus brillantes de son histoire musicale. On sait la part considérable prise par les Anglais, au XIVe siècle, à la formation de l'art polyphonique de l'Europe occidentale, et l'œuvre de Dunstable (mort en 1453) atteste à quel point cette participation fut active et féconde. Sur ce terrain, nous sommes d'ailleurs fort bien documentés par toute une série d'œuvres vocales ou vocales-instrumentales, qui nous ont été conservées et dont la musicologie d'aujourd'hui nous fait peu à peu pénétrer les mystères par des éditions modernes et des commentaires savants (1).

D'autre part, la musique était aimée et favorisée par la royauté d'alors, tout autant qu'elle le fut, dans la suite, par les souverains du XVIe siècle. Henri VI, qui régna de 1429 à 1460, était personnellement un excellent musicien, très versé en matière d'écriture polyphonique, s'il faut en juger par celles de ses compositions qui sont parvenues jusqu'à nous (2).

Enfin, une chose est digne de remarque : c'est qu'un grand nombre de polyphonistes anglais de la fin du XVe siècle étaient organistes (3). C'est là un fait propre à l'Angleterre et dont on trouverait difficilement l'équivalent sur le continent. Il en résulte que l'orgue était un instrument très répandu et cultivé avec prédilection dans l'île britannique, pendant la seconde moitié du XVe siècle (4). On peut légitimement supposer qu'il y avait là une véritable tradition, dont il ne serait pas téméraire de faire remonter l'origine au début du XIVe siècle, c'est-à-dire à l'époque où furent composées les pièces de l'Add. Ms. 28550. D'ailleurs, déjà bien avant l'extrême fin du XVe siècle, on trouve en Angleterre des organistes réputés, tels cet Henry Abyndon, né vers 1418 et mort en 1497, qui, dès 1452 (5), était renommé à la fois comme chanteur et comme organiste et que l'une de ses deux épitaphes qualifie de *optimus orgaquenista* (6).

---

(1) Voir notamment la VIIe année des *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, où sont éditées en notation moderne des compositions de Dunstable extraites des Codices de Trente (Ed. Artaria, Vienne). Voir aussi Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, IIer Band, 1ster Teil, chap. XVIII et XIX; Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1907.

(2) Voir Grattan Flood, *The English Chapel under Henry V and Henri VI;* Rec. trim. de la S. I. M., X, 4, p. 563.

(3) Voir Riemann, *Handb. der Musikg.*, II, 1, p. 296.

(4) Notons qu'il continue à en être de même pendant tout le XVIe siècle (Riemann, *Handb. der Musikg.*, pp. 296 et 338).

(5) C'est-à-dire à l'époque même où Conrad Paumann écrivait son *Fundamentum organisandi* (1452), dans lequel de nombreux témoignages de l'art organistique allemand du XVe siècle nous ont été conservés.

(6) Voir une courte étude de M. Grattan Flood sur Abyndon, dans le *Musical Times* du 1er juin 1911, p. 377.

Si l'on songe à cet état de choses, il ne faut point s'étonner que la première moitié du XV[e] siècle nous offre des exemples de musique d'orgue qui trahissent une connaissance relativement avancée des ressources de l'instrument. M. John West fournit, à cet égard, des preuves convaincantes par la publication, dans sa collection *Old English organ music* (Ed. Novello), de deux compositions d'orgue qui datent à toute évidence de cette époque. L'examen de ces pièces peut être utilement complété par la lecture d'une étude de M. West parue dans le Rec. trim. de la *S. I. M.,* XII, 2, p. 213 (1).

Les deux morceaux en question sont extraits d'un manuscrit connu sous le nom de *Thomas Mulliner's Book,* qui se trouve actuellement au British Museum, où il porte le n° 30513.

Il tire son nom de ce qu'il a appartenu originairement à Thomas Mulliner, qui fut chef des choristes de la cathédrale de Saint-Paul à Londres, au XVI[e] siècle. On suppose qu'une partie du manuscrit a été écrite de la propre main de Mulliner. Sa date précise ne peut être établie, mais il n'est pas téméraire d'avancer que sa rédaction se place approximativement vers le milieu du XVI[e] siècle (2).

D'après M. West, on trouve dans le *Mulliner's Book* des pièces qui comportent des parties d'accompagnement figurées sur un plain-chant donné : il s'agit là, sans doute, d'arrangements d'œuvres vocales destinées à être jouées sur l'orgue ou sur le virginal. Deux, parmi les pièces du recueil, portent le titre de *voluntary;* celles-ci peuvent être considérées avec certitude comme destinées expressément à l'orgue : le terme *voluntary* s'est en effet, conservé jusqu'en plein XIX[e] siècle pour désigner un genre spécial de musique d'orgue. D'après Grove, *Dictionary*, v° *Voluntary*, on appelle ainsi des pièces d'orgue que l'on joue avant, pendant et après le service divin; le mot dérive probablement du fait que ces morceaux, ne faisant pas officiellement partie de la liturgie, il était facultatif à l'organiste de les jouer ou de ne pas les jouer.

---

(1) Sous le titre : *Old English organ music.* L'auteur a traité le même sujet dans les *Proceedings of the Musical Association,* session 1910-1911 (Ed. Novello, Londres).

(2) On peut invoquer, à l'appui de cette affirmation, le fait que Mulliner, dont, au demeurant, on connait fort peu de chose, semble avoir disparu, vers cette époque, de l'horizon musical de l'Angleterre (voir, à ce sujet, *Master Sebastian of Paul's,* par Grattan Flood, dans *The Musical Antiquary*, avril 1912, p. 149). — D'autre part, il n'y a aucune raison de croire que l'une ou l'autre des compositions recueillies dans le *Mulliner's Book* soit postérieure en date à 1550-60.

M. Hubert Parry (*Oxford History of Music,* vol. III, p. 83, Ed. Clarendon Press, Oxford, 1902) pense que le *Mulliner's Book* date d'au moins aussi tôt que *(from at least as early as)* 1565.

Parmi les maîtres dont on trouve des œuvres dans le *Mulliner's Book*, on rencontre les noms de Tallis (mort en 1585), Farrant (probablement Richard Farrant, mort en 1580), John Redford, William Blitheman (mort en 1591), Alwood et John Shepherd ou Sheppard, (né au début du XVIe siècle, vivait encore en 1554). La majorité des morceaux est de Redford et de Blitheman (1).

M. West fait observer que les orgues anglais du XVIe siècle ne possédaient qu'un seul clavier d'environ quatre octaves, et pas de pédalier. Le pédalier, qui était d'un usage courant en Allemagne depuis le début du XVIe siècle, et dont l'origine remonte probablement assez haut dans le XVe siècle (2), ne fut introduit dans la pratique anglaise courante que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle (3). Il est curieux de constater que, dans le pays où la technique propre aux instruments à cordes pourvus de clavier se développe le plus rapidement d'une manière indépendante, l'orgue n'arrive à se différencier que fort tard de ces instruments, par ses particularités mécaniques. Aussi, rencontrons-nous en Angleterre, jusque bien avant dans le XVIIIe siècle, des recueils de morceaux indifféremment destinés à l'orgue ou au clavecin. Ainsi : les *Voluntaries and Fugues made on purpose for the organ or harpsichord* de Thomas Roseingrave (organiste à l'église Saint-Georges à Londres, de 1725 à 1737) ; les *Six concertos for the harpsichord or organ* de John Stanley (organiste à Temple Church de 1734 à 1786) (4). Il est douteux qu'on puisse trouver des exemples semblables à la même époque sur le continent.

---

(1) D'après Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik,* p. 55 (Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig 1899), le Ms. 30513 *(Thomas Mulliner's Book)* contiendrait, en outre, des compositions de Jobinson et de Shelbye.

D'après Nagel, *Gesch. der Mus. in Engl.* (vol. II, p. 83), les musiciens représentés dans le *Mulliner's Book* seraient : Nicholas Carleton, Mr Alwood, R. Farrant, Shepherd, Tallis, Shelbye, Mr. Newman (une *Fansye* et une *Pavin*), Redford. William et Martin Blitheman.

M. Parry (*Oxf. Hist. of mus.*, vol. III, p. 90) donne les titres de trois pièces du *Mulliner's Book : Te per orbem terrarum* de Redford ; *Gloria tibi Domine* de Blytheman, *Felix namque* de Farrant.

(2) Voir Kinkeldey, op. cit. p. 67 ; Voir aussi v° *Organ*, dans Grove, *Dictionary*.

(3) D'après les *London Notes*, signées C. M., qui se trouvent dans le Bull. mens. de la S. I. M., XIII, 6, p. 197, le premier orgue à deux claviers connu en Angleterre serait celui qui a été placé à King's College, à Cambridge, en 1606, par Thomas Dallam.

(4) West, *article cité*, p. 218 et 219. — Voir, en outre, dans le catalogue de vente n° XIII (1911) du libraire Ellis, à Londres, *sub. n° 217*, la mention de *6 Sonatas for the Piano-Forte, Harpsichord or Organ*, op. X, de Thomas Giordani, éditées vers 1775. — Samuel Webbe jun., qui a vécu de 1770 à 1843, a laissé *Three Voluntaries for the Organ or Pianoforte* (West, *Old English organ music,* dans les *Proceedings of the Musical Association,* p. 14).

Il n'est possible de juger directement du contenu du *Mulliner's Book* que d'après les deux morceaux que M. West a publiés dans le fascicule 24 de son *Old English organ music* (1). Ces deux pièces sont: un *Voluntary* de Richard Alwood (2) et un *Glorificamus* de John Redford. D'Alwood, nous savons uniquement qu'il était prêtre, et de Redford, qu'il aurait été organiste et aumônier de la cathédrale Saint-Paul de 1491 à 1547 (3).

Le *Voluntary* d'Alwood peut se comparer à un *ricercar* dans lequel plusieurs thèmes ou fragments de thèmes seraient traités dans un style imitatif austère, mais peu rigoureux au point de vue de la régularité des entrées. Particularité assez curieuse pour l'époque : le troisième motif, que le musicien a abandonné pendant tout un temps, reparaît cinq fois à la conclusion du morceau. L'un des motifs semble avoir pour fonction d'être le contre-sujet d'un autre. Au point de vue expressif, cette pièce a du charme et de la suavité : elle évoque déjà le style tout empreint de douceur de William Byrd.

Le *Glorificamus* de Redford possède un caractère archaïque plus prononcé que le *Voluntary* d'Alwood. Il consiste dans la figuration, au moyen de contrepoints accompagnants, d'un choral religieux traité en valeurs longues à l'alto. Les voix de contrepoint comportent un certain

---

(1) Les détails que M. West donne sur le contenu du *Mulliner's Book* sont extrêmement sommaires. On en peut trouver de plus complets dans Nagel, *Gesch. der Mus. in Engl.*, vol II, pp. 84, 85 et 152. D'après cet auteur, les compositions de ce manuscrit offrent une parenté plus ou moins générale avec le *ricercar*, mais on y rencontre néanmoins certaines particularités — marches par tierces partagées entre les deux mains, combinaisons rythmiques compliquées, etc. — qui leur confèrent, dans l'ensemble, un caractère de transition entre le style ancien, et le style nouveau propre aux virginalistes. M. Walker (*A History of music in England*, pp. 50 et 51 ; Ed. Clarendon Press, Oxford 1907) fournit aussi quelques indications relatives au contenu du *Mulliner's Book*. Selon lui, les pièces de Redford et de Shepherd sont les moins intéressantes ; celles de W. Blitheman font déjà plus ou moins pressentir les « feux d'artifice de virtuose » de son élève Bull ; les complications rythmiques imaginées par ce dernier sont déjà surpassées dans des morceaux comme la *Fantasia-Miserere* de Shelbye.

Rimbault reproduit, dans son ouvrage *The Pianoforte*, un *Gloria tibi Trinitas* de W. Blitheman, dont M. Walker signale le caractère désespérément sec et monotone.

(2) Ce *Voluntary* avait déjà été reproduit par Hawkins, dans son *Histoire de la Musique*.

(3) Ces dates sont admises sous toutes réserves par M. Grattan Flood, dans son article cité sur *Master Sebastian of Paul's*. C'est avec les mêmes restrictions que cet auteur accepte la tradition suivant laquelle Thomas Mulliner aurait été le successeur de Redford à Saint-Paul, de 1547 à 1551. M. West *(article cité)* fait débuter les fonctions d'organiste de Redford à Saint-Paul, à partir d'environ 1530 seulement. D'après Grove, *Dictionary*, v° *Redford*, la Christ Church d'Oxford possède un manuscrit qui contient des *fancies* et un *voluntary* de Redford.

nombre de motifs qui s'empruntent leurs éléments les uns aux autres et donnent lieu à quelques imitations. Le cachet archaïque du morceau lui vient en partie de ce que l'un des contrepoints accompagnants se conclut, à un moment donné, par une formule de cadence qui était d'usage courant au XIVe et au XVe siècle, mais qui avait presque entièrement disparu au XVIe. Elle consiste à intercaler entre la sensible et la tonique conclusive la tierce mineure inférieure de cette dernière :

Si modestes qu'ils soient par leurs dimensions et leur absence de toute recherche d'effet et d'originalité, le *Voluntary* d'Alwood et le *Glorificamus* de Redford n'en sont pas moins des témoignages précieux de l'état d'avancement de la musique d'orgue en Angleterre, à une époque où, sur le continent, l'on n'était pas encore parvenu à libérer cette musique du joug de la polyphonie vocale (1). Certes, ces deux morceaux ont encore d'indéniables affinités avec le motet contemporain, tout comme les *ricercari* de Cavazzoni ou les chorals figurés des organistes allemands de la première moitié du XVIe siècle. Mais on y discerne déjà d'exceptionnelles qualités d'adaptation du style vocal aux nécessités de l'instrument, et une allure aisée qui contraste avec la lourdeur de la plupart des productions continentales. Seul peut-être, l'Espagnol Cabezon pourrait être mis en parallèle avec Redford et Alwood pour l'heureuse appropriation de la conduite des voix à l'uniformité de timbre du clavier de l'orgue (2).

Cependant, quelle que soit leur valeur esthétique, ces pièces d'orgue nous apprennent fort peu de chose, si nous nous plaçons au point de vue spécial de l'évolution de la figuration instrumentale. Celle-ci ne joue, à proprement parler, aucun rôle dans ces deux petites compositions. Et, si l'on met à part le fait acquis qu'il y a eu en Angleterre, pendant la première moitié du XVIe siècle, une littérature

---

(1) Il faut, bien entendu, excepter les *préludes* ou *préambules* allemands du XVe siècle et du début du XVIe et français de la première moitié du XVIe siècle, dans lesquels en reconnait les origines du style libre de toccate.

(2) Il est fort probable que plus d'une, parmi les œuvres de Cabezon qui nous ont été conservées, sont à peu de chose près contemporaines du *Glorificamus* de Redford. Il existe notamment un *tiento* du *Libro de Cifra* de 1557 (n° III, p. 37 du vol. VIII de l'*Hispaniae Schola musica sacra* de Pedrell) dans lequel le maître espagnol a utilisé la formule de cadence du XVe siècle que nous avons signalée comme élément d'archaïsme dans la pièce de Redford.

d'orgue digne de toute notre attention (1), nous nous retrouvons en présence du néant pour ce qui regarde les origines immédiates de ce style virginalistique varié ou figuré que nous voyons se développer si brillamment à partir de 1560 environ.

Toutefois, ce néant n'est pas absolu. En effet, dans un article du Rec. trim. de la S. I. M., XIII, 1, p. 133, *(English influence in the Evolution of Music)*, M. Johannes Wolf a attiré à nouveau l'attention sur certaine musique de virginal du début du XVIe siècle (environ 1510), dont les historiens de la musique n'avaient pas suffisamment pressenti l'importance, et dans laquelle le principe de la variation a déjà atteint un haut degré de perfectionnement. Le maître à qui l'on doit cette musique est Hughe Ashton ou Aston, qui était organiste et compositeur de musique religieuse sous Henri VIII (1509-1547) (2). Nous retrouvons son nom, en 1561, dans *My Ladye Nevells Booke,* manuscrit célèbre de pièces de virginal, qui ne contient que des pièces de Byrd : le n° 35 de ce recueil porte pour titre *Hugh Astons Grownde*, d'où l'on peut induire que le thème qui lui sert de base est d'Ashton. M. Wolf a eu l'extrême obligeance de nous communiquer la copie d'une composition de ce musicien, par l'analyse de laquelle nous avons pu nous rendre compte, d'une manière précise, de l'état d'avancement de la technique virginalistique au début du XVIe siècle. Cette pièce, extraite du manuscrit Roy. App. 58. du British Museum (3), a pour titre : *A Hornepype*. C'est là

---

(1) M. Schering (*Das Kolorierte Orgelmadrigal des Trecento*, Rec. trim. de la S. I. M., XIII, 1, p. 185, note 3), signale l'existence, au British Museum, d'une série de manuscrits (nos 15233, 29996 et Roy. app. 56) autres que le *Mulliner's Book,* et contenant également des morceaux d'orgue anglais datant de la première moitié du XVIe siècle.

Nagel (*Gesch. der Mus. in Engl.*, vol. II. p. 152), donne quelques détails sur le contenu du Ms. Roy. app. 56 : les morceaux qu'il renferme consistent dans le traitement instrumental d'un *cantus planus* qui est placé, tantôt au *superius*, tantôt à une voix intermédiaire, et que le musicien entoure de voix de contrepoint. L'effet obtenu a un caractère pédant et aride.

(2) Voir Grove, *Dictionary,* vis *Aston, Musica antiqua* et *Musical libraries.* — La bibliothèque de la Music School d'Oxford possède un *Te Deum* à cinq voix et un motet à six voix d'Ashton.

(3) M. Nagel avait déjà donné quelques indications concernant ce manuscrit dans sa *Gesch. der Mus. in Engl.* (1894-97) (vol. II, p. 80) : ce document contient trois pièces, desquelles seul le *Hornepype* dont M. Wolf nous a communiqué copie porte le nom d'Ashton. Mais il est fort probable que les deux autres : *Lady Carey's Dompe* et *The short mesure off my Lady Wynkfyldes Rownde* aient également ce maître pour auteur. M. Nagel considère *Lady Carey's Dompe* comme la plus intéressante des trois. Il donne quelques détails sur leur structure et constate que tout au moins les deux premières sont à base de variation. Les trois morceaux ont été publiés dans la *Musica antiqua* (1812) de Stafford Smith, ouvrage devenu quasi introuvable.

M. Walker (*A History of mus. in Engl.*, p. 32) est d'avis qu'il n'y a aucune raison évidente pour attribuer à Asthon les pièces du ms. 58 autres

un mot que l'on rencontre souvent dans la musique anglaise jusqu'à l'aurore du XIXe siècle. Il désigne, d'après le dictionnaire de Grove (1), « une danse anglaise, dont le nom viendrait d'un instrument tombé hors d'usage », qui devait avoir un caractère populaire et se rapprocher de la cornemuse. Nous trouvons un *Horne pipe* de Byrd dans le *Forster's Virginal Book* (n° 8). Purcell nous offre divers exemples de *hornpipe*, notamment à la fin des actes II et III de *King Arthur*. Händel a également cultivé ce type de danse : nous le rencontrons, entre autres, dans le finale de son *Concerto grosso*, op. VI, n° 7. A l'époque de Händel, le *hornpipe* s'écrit en 3/2 (2).

Le *Hornepype* d'Ashton est un morceau assez étendu et d'une structure sans régularité. Au premier abord il semble établi sur une base harmonique assez variée. Pourtant, une lecture plus attentive révèle qu'à part quelques notes intercalaires ou de passage, il repose entièrement sur des pédales alternatives de *fa*, tonique, et de *do*, dominante. Cette basse n'est autre chose que le vieux bourdon populaire, emprunté aux instruments du type de la cornemuse et qui donne un air champêtre aux compositions où il en est fait usage. Nous retrouverons plus d'une fois ce bourdon chez des virginalistes de la fin du XVIe siècle, notamment chez William Byrd, le musicien pastoral par excellence.

Sur cette basse d'un caractère obstiné, Ashton établit des contrepoints divers, dont la particularité essentielle est de ne pas se plier à la règle du style vocal suivant laquelle le tissu musical comporte le développement parallèle et rigoureux d'un nombre de voix déterminé. Dans le *Hornepype* d'Ashton, nous trouvons, par exemple, quatre voix dans la huitième mesure; puis, au début de la neuvième, deux voix, et dans la seconde moitié, trois voix, sans que les entrées et les sorties des voix puissent être assimilées à celles qui se produisent dans les morceaux vocaux contemporains. On sait que l'époque à laquelle écrivait Ashton est précisément celle du style imitatif vocal le plus sévère. Or, notre *Hornepype* ne nous offre aucun exemple véritable d'imitation stricte. Les imitations apparentes que nous y rencontrons se rapprochent de la séquence, en ce qu'elles ne donnent jamais lieu à des strettes et en ce qu'elles constituent la répétition, à divers

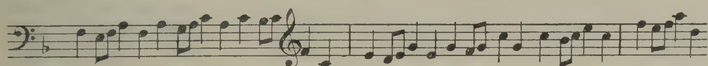
---

que le *Hornepype*. Il ajoute : « Bien que plus courte et moins travaillée que le *Hornepype* d'Ashton, *My Lady Carey's Dompe* est beaucoup plus musicale et plus expressive et est vraiment, sous une apparence insignifiante, une charmante petite pièce ». *My Lady Carey's Dompe* est également reproduite, d'après M. Walker, dans Wooldridge, *Old English popular music*.

(1) V° *Hornpipe*.

(2) Chappell, op. cit., donne des exemples de *hornpipes* appartenant à la musique populaire (Voir pp. 544 et 740).

degrés de l'échelle musicale, d'un même fragment thématique, plutôt que la rentrée proprement dite de ce fragment. Tantôt, cette répétition est textuelle quant aux intervalles, tantôt, elle ne l'est point tout à fait et nous avons alors affaire à ce que l'on pourrait appeler une « quasi-séquence ». Dans certains cas, entre autres au début du morceau, elle se fait moyennant certaines modifications, ornementales ou non, que l'on peut assimiler à des variations. Plus loin, et à diverses reprises, elle a lieu avec une telle insistance, que la main chargée d'exécuter le dessin auquel elle s'applique, parcourt en peu d'instants une étendue tout à fait inaccoutumée sur le clavier :



Les exemples de cette particularité nettement instrumentale pourraient se multiplier. Signalons-en encore un, dont le caractère absolument exceptionnel vaut une mention toute spéciale :

On observe dans ce passage une succession de dessins instrumentaux qui sont véritablement surprenants pour l'époque, surtout quand on considère les sauts énormes que doit faire la main droite pour exécuter les derniers d'entre eux. Nous ne verrons réapparaître ces sauts brusques qu'au début du XVII[e] siècle, chez le virginaliste G. Farnaby, qui use très souvent de ce procédé.

A côté des répétitions séquentielles, nous trouvons, très fréquemment aussi, des répétitions ayant plutôt le caractère de reprises et qui s'appliquent, non plus à un dessin mélodique, mais à l'ensemble des voix de certains fragments du morceau, qui tous comportent deux mesures. La reprise n'est jamais tout à fait textuelle; elle se produit avec de légères variantes dont le caractère n'est qu'exceptionnellement de pur ornement : le plus souvent, une ou deux voix sont transportées à l'octave inférieure ou à l'octave supérieure, de manière à varier les effets de timbre, ou à produire des échos (1).

Les successions de tierces ou de sixtes, si aimées des primitifs anglais et dérivées de leur prédilection pour le *gymel* et le faux-

(1) On peut observer un dispositif à peu de chose près analogue dans une *Fantasy* de la tablature d'orgue allemande de Kleber, qui date d'un peu plus tard (vers 1520).

bourdon, se rencontrent dans le *hornepype* d'Ashton, mais elles sont loin d'y avoir une place prépondérante.

La figuration virginalistique du morceau comporte peu d'ornements proprement dits. Ceux qu'on y rencontre sont le plus souvent de gracieuses formules de cadence, d'un usage d'ailleurs assez parcimonieux, et qui font penser à Paumann et aux musiciens français des recueils d'Attaignant de 1530. La figure la plus progressive qu'offre la composition d'Ashton est la décomposition d'accords : on ne l'y trouve encore que sous sa forme primitive de la quinte décomposée, qui sera reprise plus tard par Byrd et soumise par lui à un curieux traitement rythmique. Voici l'un des aspects les plus curieux de cette figure :

Malgré sa longueur, la pièce d'Ashton séduit par le pittoresque de son atmosphère champêtre. Ses inflexions mélodiques — dont plusieurs sont basées sur l'emploi des sons naturels produits par un instrument en forme de tuyau — sont pleines de grâce et de fraîcheur. N'y retrouve-t-on pas, avec un rythme un peu différent, le motif principal du finale de la *Symphonie pastorale* de Beethoven :

Certes, un morceau comme le *Hornepype* d'Ashton, est loin de résoudre la question des intermédiaires entre les rudiments de musique instrumentale anglaise du XIVe siècle que nous avons analysés plus haut et le choral de Tallis de 1562. Mais il établit d'une manière très nette que les virginalistes de la seconde moitié du XVIe siècle ont eu des précurseurs remarquables pendant la première moitié du siècle; et cela est une constatation d'autant plus précieuse que nous ne pouvons rien trouver à cette époque, dans l'Europe occidentale, qui puisse soutenir la comparaison avec cette pièce, au point de vue de la nouveauté de la technique instrumentale (1).

(1) Il est hors de doute que des recherches ultérieures mèneront à la découverte de nouveaux documents virginalistiques datant de la première moitié du XVIe siècle, et aboutiront ainsi à confirmer le fait d'une tradition technique spécifiquement anglaise. Il serait notamment à souhaiter que l'on retrouvât des pièces de virginal de ce John Heywood auquel nous avons fait allusion plus haut, et d'autres virginalistes encore, tels Antony Chaunter et Robt. Bowman, qui étaient attachés à la Cour d'Angleterre, sous Marie Tudor (1553-1558) (Nagel, *Annalen,* p. 24).

La Musique de Clavier anglaise de la seconde moitié du XVIe siècle et du premier tiers du XVIIe

CHAPITRE I

LES SOURCES

A. — Principales sources manuscrites et imprimées datant du XVIe et du XVIIe siècle

Si les sources nous manquent presque totalement pour la période qui précède la seconde moitié du XVIe siècle, en revanche, nous possédons, pour l'époque qui va de 1560 à 1630 environ, une très grande richesse de documentation.

C'est à M. Seiffert que revient le mérite d'avoir dressé, le premier, une liste des principaux manuscrits de musique virginalistique afférents à cette époque (1). Le dictionnaire de Grove contient, d'autre part, v° *Virginal music, collections of*, une analyse sommaire des quatre recueils les plus célèbres, suivie d'une énumération de tous les morceaux qu'ils contiennent.

Nous allons refaire ici l'inventaire de ces diverses sources, en nous basant sur ces données antérieures, et en y ajoutant quelques données nouvelles (2).

1). Le document le plus important que l'on possède est le *Fitzwilliam Virginal Book*. Pendant longtemps, on l'a appelé fausse-

---

(1) Voir *Gesch. der Klaviermusik*, p. 54 et suiv.

(2) Nous ne reviendrons plus sur le ms. 30513 *(Mulliner's Book)* que M. Seiffert cite *sub n° 7*, puisqu'il se rapporte à une époque antérieure à celle que nous étudions maintenant. Pour la même raison, nous laisserons aussi de côté le ms. Roy. App. 58, où se trouve le *Hornepype* d'Ashton.

ment *Queen Elizabeth's Virginal Book :* ce manuscrit n'a, en effet, rien de commun avec la reine Elisabeth, qui était morte depuis plusieurs années (en 1603), lorsqu'il fut rédigé. MM. Fuller Maitland et Barclay Squire l'ont publié en notation moderne (1899) et consacrent de nombreuses pages de leur « Introduction » à le décrire, à en faire l'historique, à signaler et à commenter ses particularités essentielles.

Le nom de *Fitzwilliam Virginal Book* vient de ce que le manuscrit a appartenu, à la fin du XVIIIe siècle, à lord Fitzwilliam. Actuellement il se trouve à Cambridge, au Fitzwilliam Museum, dont la fondation (1816) est due à la munificence de ce lord (1).

Son importance lui vient de ce qu'il contient environ trois cents compositions dues aux maîtres anglais les plus célèbres du XVIe siècle et du début du XVIIe, ainsi qu'à un grand nombre de maîtres secondaires et à quelques musiciens étrangers, tels le Hollandais Sweelinck (quatre pièces) et les Italiens Giovanni Pichi (une pièce) et Galeazzo (une pièce). Parmi les noms anglais les plus illustres, nous rencontrons ceux de Tallis, Byrd, Morley, Philips, Bull, Giles Farnaby, Orlando Gibbons. Treize compositions du *Fitzwilliam Virginal Book* sont datées : la plus ancienne, le premier *Felix namque* de Tallis, porte la date de 1562; la plus récente, un morceau scolastique *(ut, ré, mi, fa, sol, la, a 4 voci)* de Sweelinck, porte celle de 1612. Mais il y a de multiples raisons de croire que parmi les œuvres non datées du manuscrit il en est dont la date de création est postérieure à 1612. Nous verrons dans un instant pourquoi il est difficile d'admettre que le *Fitzwilliam Virginal Book* contienne des œuvres écrites après 1619. D'autre part, aucun élément ne nous permet d'affirmer qu'il renferme des pièces dont la date conjecturale serait antérieure à 1562.

L'origine du *Fitzwilliam Virginal Book* est un problème qui n'a pas encore reçu jusqu'à présent de solution certaine. MM. Fuller Maitland et Barclay Squire ont cherché à pénétrer le mystère de cette origine et ont abouti à des conclusions qui ne laissent pas que de présenter un caractère séduisant par l'atmosphère romanesque dont elles entourent la naissance du célèbre manuscrit. En examinant ce dernier avec soin, ils avaient remarqué que le nom propre Tregian s'y rencontrait à divers endroits, soit tout entier, soit sous une forme abrégée (2). Or, ce nom est celui d'une famille riche et puissante de Cornouailles qui fut violemment persécutée par l'anglicanisme officiel pendant la seconde moitié du XVIe siècle, à cause de ses convictions

---

(1) Voir Grove, *Dictionary,* v° *Fitzwilliam Collection.*

(2) Voir l'énumération de ces passages dans l'Introduction de l'édition moderne du *Fitzw. V. B.*, p. VI.

catholiques. Le chef de cette famille était alors Francis Tregian, qui fut poursuivi, arrêté, soumis à une foule d'avanies, et passa bon nombre d'années de sa vie en prison. Il eut un grand nombre d'enfants, dont l'aîné, également appelé Francis Tregian, fut, d'après ce qui semble établi, convaincu de rébellion contre le gouvernement anglais, vers 1608-1609, ce qui amena son arrestation et sa mise sous les verrous ; il y resta jusqu'à sa mort qui advint vers 1619. Il résulte de pièces officielles, qu'au moment de son décès il avait contracté une dette de plus de deux cents livres sterling envers son geôlier, pour fourniture de viande, de boisson et de logement. Ses appartements contenaient des centaines de livres que se disputèrent sa sœur et le geôlier, l'une comme héritière, l'autre comme créancier.

Or, on remarque que le *Fitzwilliam Virginal Book* contient un grand nombre de compositions dont la présence trahit à toute évidence que le manuscrit a été rédigé par ou pour quelqu'un qui était en relations intimes avec les réfugiés catholiques anglais du continent. On y rencontre notamment — ce qui n'est point le cas pour les autres recueils anglais de musique de virginal — un grand nombre de pièces de Peter Philips, qui, après toute une série de persécutions motivées par ses convictions catholiques, émigra pour le reste de sa vie dans les Pays-Bas, en 1596 (1). Le *Fitzwilliam Virginal Book* contient aussi, comme nous l'avons vu, des pièces de Sweelinck, le grand organiste d'Amsterdam, et c'est le seul parmi les manuscrits de provenance anglaise qui soit dans ce cas. Enfin, nous y rencontrons un nombre considérable de compositions de John Bull, qui vécut dans les Pays-Bas à partir de 1613 jusqu'à sa mort (1628).

Ces divers éléments, d'autre part le fait que le manuscrit a été écrit d'un bout à l'autre d'une seule et même main, dans un espace de temps qui semble avoir été relativement court, ont amené MM. Fuller Maitland et Barclay Squire à admettre qu'il y a de grandes probabilités pour que le *Fitzwilliam Virginal Book* ait été écrit par Francis Tregian fils, pour passer le temps, pendant qu'il était en prison, de 1609 à 1619. Malheureusement, comme on ne possède de lui aucun autographe authentique permettant d'établir une comparaison avec l'écriture du manuscrit, il n'existe jusqu'à présent, en faveur de cette hypothèse, qu'une série de présomptions, mais non point une preuve certaine, absolue. On a, pendant tout un temps, proposé contre l'ingénieuse supposition de MM. Fuller Maitland et Barclay Squire une

---

(1) Le fait que, sur les douze compositions datées du *Fitzw. V. B.*, huit sont de Philips, ne semble-t-il pas indiquer que le rédacteur ou le premier propriétaire du manuscrit connaissait tout particulièrement ce maître et était peut-être en relations personnelles suivies avec lui ?

objection qui paraissait devoir en détruire la valeur : le n° 138 du *Fitzwilliam Virginal Book* porte le titre de *Dr Bull's Juell* (Le Joyau du Dr Bull); or, un manuscrit d'origine néerlandaise (1), dont nous aurons à parler plus loin, contient une pièce de Bull portant le même titre en néerlandais : *Het Juweel van Doctor Jan Bull,* et daté du 12 décembre 1621 *(quod fecit anno 1621, 12 dec.).* Or, si Francis Tregian est mort en 1619 et s'il y a identité entre *Dr Bull's Juell* et *Het Juweel van Dr Jan Bull,* il est certain que le noble prisonnier n'a pu comprendre dans son recueil une pièce écrite en 1621....

Mais, lorsqu'on examine les choses de plus près, l'on s'aperçoit que le n° 138 du *Fitzwilliam Virginal Book* est une version tout autre de la mélodie que Bull a utilisée pour écrire son *Juweel* de 1621. Il n'y a donc nul obstacle à ce que cette version soit plus ancienne que cette dernière, et date par conséquent d'avant la mort de Tregian. D'ailleurs, le même manuscrit néerlandais du British Museum contient, sous le titre *Courante Juweel,* une version non datée du *Juell* inséré dans le *Fitzwilliam Virginal Book.* Dans ces conditions, l'objection soulevée contre l'hypothèse de MM. Fuller Maitland et Barclay Squire perd toute raison d'être.

2). Après le *Fitzwilliam Virginal Book,* nous rencontrons tout d'abord le manuscrit connu sous le nom de *My Ladye Nevells Booke,* qui appartient au marquis d'Abergavenny. Il est daté du 11 septembre 1591 et ne contient que des compositions de William Byrd. Celles-ci sont au nombre de quarante-deux, dont une douzaine environ se retrouvent dans le *Fitzwilliam Virginal Book.*

3). Vient ensuite le *William Forster's Virginal Book,* que possède la famille royale d'Angleterre. Au début du manuscrit se trouve une *Table of the lessons* écrite de la même main que le restant du recueil, signée *W. Forster* et datée du 31 janvier 1624. Cette collection renferme soixante-dix-huit morceaux de Byrd, Morley, John Ward, Englitt et Bull. Une quinzaine environ des pièces de Byrd et de Bull se retrouvent dans le *Fitzwilliam Virginal Book.*

4). Le quatrième manuscrit important est le *Benjamin Cosyn's Virginal Book :* il est également la propriété de la famille royale anglaise. Le propriétaire originaire était Benjamin Cosyn, compositeur qui vivait vers l'an 1600 (2) et dont un grand nombre de pièces sont recueillies dans le manuscrit : selon M. Barclay Squire, il y a des probabilités pour qu'il se soit faussement attribué le plus grand nom-

(1) Tablature Mr. Dr. John Bull, 1628 (Ms. 23623 du British Museum).

(2) D'après les dernières recherches, Cosyn a été organiste à Dulwich College, de 1622 à 1624, et premier organiste à Charterhouse, de 1626 à 1643. M. Cummings possède de lui quelques *Voluntaries* manuscrits.

bre d'entre elles et qu'elles aient en réalité pour auteurs Bull ou d'autres musiciens (1). Le *Cosyn's Book* contient quatre-vingt-dix-huit compositions, de Cosyn, Gibbons, Bull, Tallis, Byrd, Bevin, Strogers, Thomas Weelks. Quelques-unes de ces pièces se retrouvent dans le *Fitzwilliam Virginal Book*. Le *Cosyn's Book* n'est pas daté. Il doit, dans tous les cas, être postérieur à 1605, pour la raison que Gibbons y est qualifié de *Bachellor of music* (sub. n° 55) et que ce n'est qu'en 1606 que ce musicien conquit ce grade à l'Université de Cambridge. D'autre part, Gibbons devint bachelier et en même temps docteur de l'Université d'Oxford en mai 1622. On peut légitimement inférer de l'absence de ce dernier titre dans le *Cosyn's Book*, que ce recueil a dû être rédigé avant le mois de mai de 1622. Enfin, le grand nombre de compositions de Gibbons que renferme le manuscrit est de nature à faire croire qu'il date d'une époque assez tardive de l'existence du maître, par conséquent, plus proche de 1622 que de 1606. Bref, on peut considérer le *Cosyn's Book* comme à peu près contemporain du *Fitzwilliam Virginal Book* (2). Remarquons qu'il contient, lui aussi, (sub. n° 44) un *Doctor Bulle's Jewell :* on n'en peut malheureusement induire aucun argument pour ou contre l'achèvement du *Fitzwilliam Virginal Book* avant 1620, à raison de l'absence d'éléments établissant une date précise pour la rédaction du manuscrit de Cosyn (3).

5). Le manuscrit suivant est la *Tablature Mr. Dr John Bull* (Ms 23623 du British Museum) : il est daté de 1628. A part un seul, les morceaux qu'il contient sont tous de John Bull. C'est dans ce recueil de provenance néerlandaise qu'on trouve le *Juweel van Doctor Jan Bull* (1621) dont il a été question plus haut à propos de l'origine du *Fitzwilliam Book*.

Les sources suivantes, de moindre importance, appartiennent à la collection des manuscrits du British Museum :

6). Ms. 31403 (contient des compositions de Bevin, Blitheman, Bull, Byrd, Gibbons, Soncino, Tallis).

7). Ms. 36661 (contient, d'après West, *article cité*, des pièces d'orgue d'Orlando Gibbons).

---

(1) Voir Grove, *Dictionary*, v° *Virginal Music, collections of*. Dans l'*Oxf. Hist. of Mus.* (vol. III, p. 89), M. Parry dit que si Cosyn est réellement l'auteur des pièces qu'il s'attribue, il doit avoir été un grand admirateur et imitateur de Bull; il reproduit deux passages extraits de ces pièces, et qui consistent en audacieuses brisures d'accords à la Bull.

(2) En fixant à environ 1600 la date du *Cosyn's Book*, M. Naylor (*An Elizabethan Virginal Book*, p. 1; Ed. Dent and C°, Londres, 1905) nous semble attribuer une origine trop ancienne à ce manuscrit.

(3) Grove, *Dictionary*, v° *Virginal music, collections of*, donne le contenu détaillé du *Fitzwilliam* (291 pièces), du *Nevell's* (37 pièces), du *Forster's* (78 pièces) et du *Cosyn's Book* (98 pièces).

8). Ms. 31392 (contient des pièces de Byrd).

9). Ms. 30485 (1).

10). Ms. 29485 (recueil de *Susanna van Soldt;* daté de 1599; contient des pièces de Bassano et de Byrd).

11). La *Tudway Collection of English Church Music*, qui fait partie des *Harleian Mss.* et dont M. West a extrait pour son *Old English organ music* (fasc. 20), un prélude d'Edward Gibbons, frère aîné d'Orlando (vers 1565 — vers 1650).

M. West (*article cité*) signale encore l'existence de :

12). Un manuscrit appartenant au D[r] W.-H. Cummings, datant du XVII[e] siècle (vers 1660-70) et contenant, outre des compositions de musiciens appartenant à des générations plus récentes, des pièces d'orgue de Byrd, Morley, Orlando Gibbons et Christopher Gibbons, fils d'Orlando.

Il faut citer encore quelques manuscrits qui se trouvent dans des bibliothèques du continent :

13). Ms. 191 fol. de la Bibliothèque royale de Berlin (contient, entre autres, des compositions des musiciens anglais suivants : William Brown, John Bull, James, J. Kennedy, Carolus Luython, Peter Philips).

14). Ms. 888 de la Bibliothèque de l'Université de Liége (on y voit notamment des pièces de P. Philips et de Will. Brown).

15). Ms. 17771 de la Bibliothèque impériale et royale de Vienne (contient des compositions de John Bull) (2) (3).

---

(1) L'affirmation de M. Seiffert suivant laquelle ce manuscrit ne contiendrait que des pièces extraites du *Nevell's Book* est contredite par M. Nagel (*Gesch. der Musik in Engl.*, vol. II, p. 152), d'après qui l'on y trouve notamment *A Pacion* [*Pavin?*] *of ms birde* et *Ms Bird's upon a plaine song*, qui n'ont rien à voir avec le livre de virginal de Lady Nevell. D'après M. Arkwright (*Notes on the Ferrabosco family; Musical antiquary*, juillet 1912, p. 228), le ms. 30485 contiendrait, entre autres, deux *fancies* pour virginal, d'Alfonso Ferrabosco sen.

(2) Nagel, *Gesch. der Mus. in Engl.*, vol. II, p. 28, note 7, donne le contenu détaillé de ce manuscrit, soit : 1° *Fantasia;* 2° *Fant*(*asia*)*;* 3° *Salve regina;* 4° *Miserere mei;* 5° *Fant*(*asia*)*;* 6° *Galliarda;* 7° *La Chasse du Roy;* 8° *Salve regina;* 9° *Fantasia;* 10° à 13° *Canons divers;* 14° *Thema cum notulis et ligaturis;* 15° *Canon;* 16° (*Fantasia?*)*;* 17° *Revenant.*

(3) En dehors de ces sources manuscrites dûment cataloguées, il en est d'autres dont l'existence résulte implicitement des affirmations de M[me] Farrenc dans le vol. II du *Trésor des Pianistes*. Elle y déclare, en effet, qu'elle a acquis, à diverses ventes faites à Londres, un certain nombre de manuscrits contenant de la musique de virginal. C'est de ces manuscrits qu'elle a extrait la gaillarde *Victoria* de Byrd, la courante de Gibbons et les deux courantes de Crofurd qui sont publiées dans ce volume.

Le catalogue de la bibliothèque de M. Farrenc, son mari (1794-1865), édité en 1866 (chez Delion, à Paris), c'est-à-dire à une époque postérieure à la parution du vol. II du *Trésor des Pianistes*, ne contient pas d'indications

A côté de ces nombreuses sources manuscrites, il existe un seul et unique document imprimé datant de l'époque des virginalistes. C'est le célèbre recueil intitulé : *Parthenia or the Maidenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls. Composed by three famous Masters : William Byrd, Dr John Bull and Orlando Gibbons.* (Parthenia ou la virginité de la première musique qui ait jamais été imprimée pour les virginals. Composée par trois maîtres fameux : W. Byrd, Dr J. Bull et O. Gibbons). La première édition date de 1611. Il y eut des rééditions en 1613, 1635, 1650, 1655 et 1659 (1). On voit, d'après le titre, que Byrd, Bull et Gibbons étaient déjà considérés à leur époque comme des maîtres de grande valeur, méritant tous trois l'épithète de « fameux ».

Dans la dédicace, adressée par le graveur Hole à l'Electeur palatin du Rhin Frédéric et à sa fiancée Elisabeth, fille du roi d'Angleterre, on trouve ce jugement sur la musique : « La musique, n'ayant, comme la langue miraculeuse des apôtres, qu'un seul et même caractère, est également connue *(is alike knowne)* de toutes les nations du monde ».

En dehors de la dédicace, *Parthenia* contient encore deux poèmes

---

précises au sujet de ces manuscrits. On y voit seulement que Farrenc possédait un exemplaire de l'édition moderne de *Parthenia* (*sub n°* 1290); de plus (n° 1446), un manuscrit de morceaux anglais du début du XVIIe siècle (*fantasias, sarabands, galliards, allemands, airs,* de O. Gibbons, W. Lawes, M. Locke, J. Jenkins, Alf. Farabosco, J. Ward) recueillis par Coperario (Cooper) et mis en partition (ceci semble indiquer qu'il s'agit, non de pièces de clavecin, mais de musique de chambre); enfin (n° 1521), un manuscrit anglais contenant des airs de danse et des chansons anglaises avec cette indication : *Richard Gibbon, his book given to him, by M. William Lawes, all of his owne pricking and composeing* (ce document appartient manifestement à une époque postérieure à celle des virginalistes et, au surplus, rien ne prouve qu'il contienne de la musique de virginal). Il est possible que Mme Farrenc, qui survécut à son mari jusqu'en 1875, ait conservé par devers elle les manuscrits de musique de virginal auxquels elle fait allusion, ce qui expliquerait qu'ils ne sont point mentionnés dans ce catalogue destiné à la vente de la bibliothèque de feu son mari, vente qui a eu lieu le 16 avril 1866. Il semble, en effet, très normal qu'en sa qualité de pianiste elle ait tenu à se réserver des documents qui devaient tout particulièrement l'intéresser. Qu'est-il advenu de ces manuscrits après sa mort, c'est ce que nous ignorons.

Mme Farrenc affirme, d'autre part, que Rimbault s'est également rendu possesseur d'un certain nombre de manuscrits de musique virginalistique. Que sont-ils devenus? Nous ne le savons d'une manière précise que pour *My Ladye Nevells Booke,* dont Rimbault a été propriétaire pendant un certain temps. Enfin, M. Oscar Bie (*Das Klavier und seine Meister,* p. 14; Ed. Bruckmann, Munich 1898), signale qu'outre le *Nevell's Book*, Rimbault avait dans sa bibliothèque un livre de virginal du comte de Leicester.

(1) En 1613, 1635, 1650 et 1659 d'après Grove, *Dictionary,* v° *Parthenia* et d'après la préface de Rimbault à la réédition moderne de Parthenia. En outre, en 1655, d'après *A Catalogue of one hundred works illustrating the history of music printing from the fifteenth to the end of the seventeenth century in the library of A.-H. Littleton,* p. 34 (Ed. Novello and C°, Londres, 1911).

adressés à Hole : l'un est de Holland, l'autre de Geo. Chapman. Le premier exalte Byrd, Bull et Gibbons au moyen d'élégants calembours : Byrd (oiseau) varie délicieusement son chant, comme s'il était le propre frère des rossignols. Bull est comparé au magnifique taureau *(bull)* de la mythologie, qui porta Europe sur son dos. Orlando Gibbons l'est à cet autre Orlando, le grand maître belge Orlande de Lassus.

Le second poème loue les morceaux de Byrd, Bull et Gibbons, comme des compositions classiques, que le poète oppose aux fantaisies de ces tapoteurs (*tasters*) modernes, dont tout « l'art consiste à exalter les nouveautés étrangères ». Cette appréciation ne manque pas de sagesse, car les vingt et une compositions que renferme *Parthenia* (8 de Byrd, 7 de Bull et 6 de Gibbons) semblent avoir été choisies expressément pour montrer ce que l'art virginalistique a produit de plus sobre, de plus pur, de plus dénué de virtuosité formelle. Celui ou ceux qui ont fait ce choix étaient assurément des gens de goût et des artistes conscients de la beauté des œuvres auxquelles ils vouaient leur admiration.

B. — **Editions modernes de musique de virginal.**

Comment les trésors contenus dans les diverses sources que nous venons d'énumérer sont-ils devenus accessibles ? Pendant de longues années il a fallu se contenter des rares extraits qu'en ont donné Hawkins et Burney dans leurs traités respectifs d'histoire de la musique (1776 et 1776-1789), John Stafford Smith dans sa *Musica antiqua* (1812) et Busby-Michaelis dans l'*Allgemeine Geschichte der Musik,* publiée à Leipzig en 1821 (1).

A partir de 1847, l'on put juger du contenu de *Parthenia* par la publication en notation moderne qu'en fit, cette année-là, la *Musical*

---

(1) Dans Hawkins *(A general history of the science and practice of music),* on trouve : *A meane,* de Blitheman ; *A poynte,* de Shephard ; *A voluntary,* de Allwoode (celui du *Mulliner's Book,* republié par M. West).

Dans Burney (*A general history of music*), on trouve : *The Carman's Whistle,* de Byrd ; un fragment du second *ut, ré, mi, fa, sol, la,* de Bull et du *Miserere a 3 parts* du même maître ; des fragments du Dr *Bull's Jewell ;* une *Alman* de Rob. Johnson ; le thème et les paroles de *Fortune,* chanson populaire variée par Byrd : tous morceaux appartenant au *Fitzw. V. B.*

Le *Musica antiqua* de Stafford-Smith contient une *Lesson* de Tallis, que reproduit Weitzmann dans sa *Geschichte des Klavierspiels,* 2e édition, p. 324 ; de plus, d'après Mme Farrenc, des préludes et d'autres pièces d'orgue de Gibbons ; enfin, les trois pièces de virginal du Ms. Roy. app. 58.

Dans Busby, historien anglais, traduit en allemand par Michaelis, on trouve : *The Carman's Whistle* et Dr *Bull's Jewel.*

Antiquarian Society de Londres, sous la direction de Rimbault (1). Bien que ce dernier affirme, dans sa préface, avoir collationné les morceaux de *Parthenia* avec les mêmes pièces contenues dans le *Fitzwilliam Virginal Book* et dans d'autres manuscrits, afin d'arriver à des versions aussi peu fautives que possible, il subsiste dans cette réédition, non seulement de grossières fautes d'impression, mais encore diverses erreurs de détail qui lui enlèvent une partie de sa valeur. Au surplus, la suppression arbitraire des signes d'ornement lui a valu de justes reproches.

Mme Farrenc a, d'autre part, incorporé toutes les pièces de *Parthenia* dans le vol. II (1863) du *Trésor des Pianistes* (Ed. Leduc, Paris) (2). Pauer a fait de même dans ses *Old English Composers for the Virginals and Harpsichord* (Ed. Augener, Londres) (3). Enfin, le travail de réédition le plus important a été la publication, en 1899, du *Fitzwilliam Virginal Book* tout entier par MM. Fuller Maitland et Barclay Squire (Ed. Breitkopf et Härtel, Londres et Leipzig). Les rééditeurs se sont bornés à reproduire, en notation moderne, toutes les pièces du célèbre recueil, dans l'ordre où elles se succèdent dans le manuscrit, sans tenter de mettre un peu d'ordre dans cet amas confus et désordonné, où s'entremêlent, sans aucun lien logique, des morceaux de tout genre et de toute provenance. Malgré l'absence de méthode et en dépit d'autres critiques que l'on peut formuler contre cette publication (4), elle n'en constitue pas moins un document extrêmement précieux, dont l'apparition a été le point de départ principal de tout l'intérêt qu'a suscité la musique virginalistique depuis quelques années.

En dehors des diverses rééditions de *Parthenia* que nous avons signalées et de celle du *Fitzwilliam Virginal Book,* il n'existe qu'un très petit nombre de publications modernes dans lesquelles on peut trouver des pièces ne faisant pas partie de ces deux recueils. Ainsi, Mme Farrenc reproduit, dans le vol. II du *Trésor des pianistes*, une gaillarde (*Victoria*) de Byrd, deux courantes de Crofurd et une courante de Gibbons, extraites de manuscrits anciens qu'elle avait en sa possession; Pauer publie *Les Buffons* et la *Courante Jewel* de

---

(1) Vol. XIX des publications de la *Musical antiquarian Society*. Depuis 1847, ce volume a été publié à nouveau par Reeves, éditeur, à Londres.

(2) Mme Farrenc a rétabli, dans cette édition, les agréments de *Parthenia* et s'est ingéniée à obtenir une version moins fautive et plus fidèle à l'original que celle de Rimbault.

(3) Pauer se contente de reprendre la version de Rimbault sans la modifier en quoi que ce soit et, notamment, sans y ajouter les agréments.

(4) Voir Seiffert, *op. cit.* p. 56, note 1, *in fine*.

Bull, dans ses *Old English Composers for the Virginals and Harpsichord.* Dans l'œuvre complète de Sweelinck, éditée sous la direction de M. Seiffert, on trouve (vol. I, p. 125) une *Fantasia op de fuga van M. Jan Pieterss.*(Sweelinck) *faecit Dr. Bull 1621, 15 dec.,* extraite du Ms. 23623 du British Museum. Ritter, *Geschichte des Orgelspiels,* II, p. 51 (1) nous donne la version, en notation moderne, d'une *Fantasia* de Peter Philips, extraite du Ms. 888 de la Bibliothèque de l'Université de Liége. Enfin, il faut encore mentionner les pièces publiées par M. West dans son *Old English organ music :* la IIIe partie d'un *Vexilla regis* de Bull et une *Fantasia* du même maître sur un choral flamand, extraites du ms. 23623 du British Museum (fasc. 25); un *Voluntary* d'Orlando Gibbons appartenant au ms. 31403 du Brit. Mus. (fasc. 14); un prélude d'Edward Gibbons extrait de la *Tudway Collection* (fasc. 20); un *Verse* de Christopher Gibbons (fasc. 28).

Toutes les autres rééditions de musique virginalistique ont un but de simple vulgarisation et ne nous apportent aucun document nouveau (2).

---

(1) Ed. Max Hesse, Leipzig 1886.

(2) Les services qu'elles ont rendus et que certaines d'entre elles peuvent encore rendre, nous engagent à en dresser ci-après un inventaire, que nous ne donnons d'ailleurs point pour complet :

1. Farrenc, *Trésor des pianistes,* vol. II (1863). On y trouve, outre les morceaux de *Parthenia* et les compositions de Byrd, Crofurd et Gibbons citées plus haut : *Prélude, The Carman's Whistle* et *Callino Casturame,* de Byrd.

2. Pauer, *Alte Klaviermusik,* IIe série, 6e partie : *Praeludium* et *The Carman's Whistle,* de Byrd; *The King's Hunting Jigg* de Bull; *Praeludium* et *Galliard* de Gibbons.

3. Pauer, *Old English composers for the Virginals and Harpsichord.* En dehors des pièces de *Parthenia,* de la *Courante Jewel* et des *Buffons,* de Bull, on y trouve : *Sellenger 's Round* et *The Carman 's Whistle,* de Byrd, et *The King's Hunting Jigg* de Bull.

4. Edition Litolff, *Les Maîtres du clavecin* (Köhler) : *The King's Hunting Jigg* de Bull, *Prélude* et *The Carman's Whistle* de Byrd, *Prélude* et *Galiardo* de Gibbons.

5. Edition Peters, *Alte Meister des Klavierspiels* (Niemann) : *The King's Hunting Jigg* de Bull et *The Bells,* de Byrd.

6. Edition Breitkopf et Härtel, *Encyclopédie classique du piano* (Aug. Dupont), IIIe livraison : diverses pièces extraites de *Parthenia; Victoria* de Byrd.

7. Edition Breitkopf et Härtel : MM. Fuller Maitland et Barclay Squire ont publié, dans cette édition, deux cahiers comportant un choix de pièces extraites du *Fitzwilliam Virginal Book :* 5 de Byrd, 1 de Morley, 3 de Bull, 4 de G. Farnaby, 1 de Munday, 2 de Peerson, 1 de Philips, 1 de Rob. Johnson et 3 anonymes. Bien que ce choix ne soit pas toujours fort heureux, ces deux petits cahiers donnent néanmoins, dans l'ensemble, une idée assez complète de l'art de varier des virginalistes.

8. Edition Augener (Londres), *Anthologie classique : The King's Hunting Jigg* de Bull et *The Carman's Whistle* de Byrd.

*
* *

Grâce aux rééditions modernes de *Parthenia* et du *Fitzwilliam Virginal Book*, nous sommes en mesure de nous faire une idée à peu près complète de ce qu'était la musique de virginal de la seconde moitié du XVIe siècle et du premier quart du XVIIe. Certes, il reste à souhaiter que l'on fasse pour *My Ladye Nevells Book,* pour le *Forster's* et le *Cosyn's Book* ainsi que pour les autres manuscrits de l'époque, ce que l'on a fait pour *Parthenia* et pour le *Fitzwilliam Virginal Book* (1). En attendant, ce que nous avons est déjà très propre à nous donner des notions essentielles sur la musique de virginal. Ainsi, *My Ladye Nevells Booke* ne contient que des compositions de Byrd (au nombre de 37) : or, le *Fitzwilliam Virginal Book* nous offre à lui seul 70 compositions de ce maître, dont une douzaine sont communes au célèbre manuscrit et au livre de virginal de Lady Nevell. Le *Forster's Book* contient en majeure partie des compositions de Byrd : 33, dont près d'un tiers se trouve déjà dans le *Fitzwilliam Virginal Book*. En dehors de cela, on y trouve un fort petit nombre de compositions de Bull, qui est représenté par 44 morceaux dans le *Fitzwilliam Virginal Book*. Restent 2 pièces de Morley, dont le *Fitzw. V. B.* nous offre 8 compositions; une pièce d'un maître inconnu, Englitt (peut-être l'Inglott du *Fitzw. V. B.*); 9 pièces de John Ward qui n'offrent guère d'intérêt spécial, à raison de ce que, d'après leur titre, elles semblent n'être autre chose que des transcriptions de musique vocale; enfin, des pièces anonymes, simples danses pour la plupart. Quant au livre de virginal de Benjamin Cosyn, il se trouve à peu près dans le même cas que ceux de Lady Nevell et de Forster, avec cette différence qu'il contient un nombre élevé de compositions (26) d'un maître de grande valeur, Orlando

---

9. Edition universelle, *Les Anciens maîtres* (Epstein) : *The Carman's Whistle* de Byrd et *Pavane* de Bull.

10. M. Kovacs a publié, en 1910 ou 1911, chez Demets, Paris, *Barafostus's Dreame,* d'un anonyme, et *Quodling's Delight* de G. Farnaby.

11. M. Hugo Riemann reproduit diverses pièces extraites de *Parthenia* (Pavane et gaillarde de Byrd, pavane de Bull et *The Queenes Command* de Gibbons) dans sa *Musikgeschichte in Beispielen* (Ed. Seemann, Leipzig, 1912).

(1) La question des rééditions de musique de virginal (*New editions of English virginal music*) a fait l'objet d'une communication, de la part de M. Max Seiffert, au congrès de la Société internationale de musique, à Londres, en 1911. Le Bull. mens. de la S. I. M., XIII, 3, p. 101, résume ainsi qu'il suit les vues de M. Seiffert à ce sujet : « Continuer à éditer isolément des originaux manuscrits n'est ni désirable, ni utile, au point de vue scientifique. Il est beaucoup plus urgent que nous ayons des éditions critiques complètes des œuvres des principaux maîtres de la musique virginalistique, tels que Bull, Gibbons, etc. pour lesquels nous possédons un matériel original considérable, tant sur le continent qu'en Angleterre.

Gibbons, dont *Parthenia* et le *Fitzw. V. B.* ne nous offrent qu'un nombre très limité d'œuvres. Nous avons donc à souffrir, en ce qui concerne ce maître, d'une lacune regrettable : lacune d'ailleurs plus importante au point de vue purement esthétique qu'au point de vue historique proprement dit, car si ce musicien nous charme par l'originalité de sa pensée musicale, il n'occupe pas, pour ce qui est de la formation de la technique virginalistique, la place d'honneur d'un Byrd ou d'un Bull : venu plus tard qu'eux, il ne fit guère que profiter des progrès qu'ils avaient fait accomplir à cette technique et les adapter à sa manière de sentir (1).

CHAPITRE II

LES VIRGINALISTES. — TENTATIVE DE GROUPEMENT ET NOTES BIOGRAPHIQUES.

Il importe avant tout, pour se faire une idée exacte du développement progressif de la musique virginalistique, depuis le milieu du XVIe siècle jusque vers 1630, de faire un tableau chronologique et systématique des maîtres du clavier qui ont successivement déployé leur activité au cours de cette période. M. Seiffert a déjà tenté une esquisse de ce tableau, dans sa *Geschichte der Klaviermusik* (2) .Nous allons essayer de l'amplifier en précisant certains détails, qui permettront de se rendre un compte exact du rôle que ces musiciens ont eu dans l'évolution de l'art virginalistique. Nous nous basons, pour les indications biographiques, sur les données le plus généralement admises, sauf à compléter et à rectifier dans le cas où des documents récents viendraient nous apporter de nouvelles lumières. D'autre part, nous ne comprendrons, dans ce tableau, que les virginalistes dont les œuvres ont été rendues accessibles par les rééditions modernes.

1). Nous rencontrons, en premier lieu, un groupe de musiciens dont la *date de naissance* est *antérieure* à 1550 :

---

(1) M. Naylor (*An Elizab. Virg. B.*, p. 4) est implicitement d'accord avec nous, lorsqu'il dit : « Ce n'est pas aller trop loin que de dire, que si tous les autres documents de cette époque avaient été détruits, il serait possible de récrire l'histoire de la musique (de clavier en Angleterre) d'après le seul et unique matériel que le *Fitzw. V. B.* nous a livré. »

(2) Voir pp. 56 et 57.

Robert Parsons, dont la date de naissance est inconnue, mais qui mourut en 1570 ;

Thomas Tallis, né entre 1510 et 1520 et mort en 1585, comme organiste à la chapelle royale;

William Blitheman : sa date de naissance est ignorée; nous savons qu'il devint organiste à la chapelle royale après la mort de Tallis, en 1585, et qu'il occupa ce poste jusqu'à sa propre mort, en 1591. Il devait être assez vieux à ce moment, car il était déjà chef des choristes de Christ Church, à Oxford, en 1564;

William Byrd, qui naquit vers 1542-43 (1), et mourut très âgé en 1623.

2). Vient ensuite une génération nombreuse de virginalistes dont la *date de naissance* se place, soit avec certitude, soit avec vraisemblance, *entre 1550 et 1570;*

Edmund Hooper, né vers 1553, mort en 1621, organiste à Westminster Abbey;

William Inglott, né vers 1554, mort en 1621;

Thomas Morley, né en 1557, mort probablement en 1602 ou un peu plus tard (2), organiste à la cathédrale de Saint-Paul;

Ferdinando Richardson (3), né vers 1558, mort en 1618. Il fut élève de Tallis et devint chambellan de la reine Elisabeth en 1587;

Peter Philips, né entre 1550 et 1560; il s'établit à Anvers à partir de 1596; il serait mort en 1628 (4).

John Bull, né vers 1562, mort en 1628; il quitta l'Angleterre à partir de 1613 et fut organiste de l'archiduc Albert, à Bruxelles, jusqu'en 1617, date à partir de laquelle il devint organiste à la cathédrale d'Anvers;

Thomas Warrock ou Warwick devint organiste à Hereford, en 1586. Il vivait encore en 1642 (5). Sa date de naissance se place vraisemblablement entre 1560 et 1565;

---

(1) Riemann (*Handb. der Musikg.* [1907], II, 1, p. 339), indique 1543. Walker (*A History of Music in Engl.*) [1907], p. 53, propose 1542 ou 1543.

(2) D'après Walker, op. cit., p. 52.

(3) Nom sous lequel était connu, dans sa jeunesse, Ferdinando Heyborne.

(4) D'après une note parue dans le *Musical Antiquary* de juillet 1911, p. 241.

(5) Les comptes de la cour d'Angleterre mentionnent que Warwick a succédé à Gibbons, comme virginaliste, en 1624-25, dans le groupe des *King's Musicians* (*Musical Antiquary*, janvier 1912, p. 114). Il résulte de ces mêmes comptes (*Mus. Ant.*, juillet 1912, p. 232), qu'il était encore au service de la Cour en 1641-42.

John Munday, devint bachelier-ès-musique de l'Université d'Oxford en 1586 et se maria en 1587. Comme le baccalauréat s'obtenait généralement entre vingt et vingt-cinq ans, on peut admettre que ce musicien est né vers 1563-1564 (1). Il est mort en 1630;

Giles Farnaby, commença ses études musicales vers 1580 et obtint le baccalauréat à Oxford en 1592. Il est donc à supposer qu'il est né vers 1569-70. On perd sa trace à partir de 1598 (2);

Robert Johnson est né en 1569 et mort en 1633 ou 1634 (3);

John Parsons, s'il est, comme on le suppose, le fils de Robert Parsons le vieux, dont il est question plus haut, doit être né avant 1570, date de la mort de Robert; il est décédé en 1623.

3). Nous arrivons maintenant à une nouvelle génération, celle des virginalistes qui sont *nés*, soit certainement, soit vraisemblablement, *entre 1570 et 1600 :*

Edward Johnson obtint le baccalauréat ès-musique à Cambridge en 1594. On ne sait rien de plus à son sujet;

Orlando Gibbons naquit en 1583, obtint le baccalauréat à Cambridge en 1606, fut organiste à la Chapelle royale de 1604 à 1625 et à Westminster Abbey de 1623 à 1625; il occupa, en outre, à la Cour, le poste de virginaliste, de 1619 à 1625, année de sa mort (4);

Martin Peerson devint bachelier-ès-musique à Oxford en 1613 et mourut en 1650;

De Richard Farnaby, nous ne savons rien, sinon qu'il est le fils de Giles Farnaby;

De Thomas Tomkins, nous savons qu'il mourut en 1656 et qu'il est le fils d'un Tomkins, également musicien, qui vécut pendant la seconde moitié du XVIe siècle.

---

(1) Vers 1566, d'après le programme du Concert historique du 30 mai 1911, organisé à Londres, à l'occasion du Congrès de la Société internationale de musique.

(2) G. Farnaby était Cornouaillais. Le fait qu'on trouve un grand nombre de compositions de ce maître dans le *Fitzw. V. B.*, alors qu'il n'est point représenté dans les autres recueils de musique virginalistique, est un nouvel argument en faveur de la rédaction du manuscrit de Cambridge par ou pour Fr. Tregian jun. On comprend, en effet, que ce dernier se soit particulièrement intéressé à l'œuvre d'un musicien de valeur, né dans la région même dont les Tregian étaient originaires.

(3) Il était attaché à la Cour d'Angleterre comme luthiste. La date 1633 ou 1634 résulte de l'examen des comptes royaux (*Musical Antiquary*, avril 1912, p. 174).

(4) Voir *Musical Antiquary* d'octobre 1911 (p. 58) et de janvier 1912 (pp. 110 et ss.).

4). Nous rencontrons ensuite une série de musiciens au sujet desquels nous n'avons que des éléments chronologiques trop vagues pour pouvoir les classer dans l'un ou l'autre des trois groupes qui précèdent :

L'Italien GIOVANNI PICHI, représenté dans le *Fitzwilliam Virginal Book* par une seule composition, était organiste à la Casa Grande, à Venise, au début du XVIIe siècle. Il fit en 1621 une réédition — seule connue actuellement — de ses intéressants *Balli d'arpicordo* (danses pour le clavier). En 1624, il prit part à un concours pour la place de second organiste à Saint-Marc, à Venise, et fut évincé;

FRANCIS TREGIAN, le rédacteur probable du *Fitzw. V. B.*, est mort vers 1619;

NICHOLAS STROGERS est un organiste du règne de Jacques Ier (1603-1625).

5). Enfin, il est une courte série de compositeurs dont nous ne connaissons que les noms : MARCHANT (1), GALEAZZO, OLDFIELD, OYSTERMAIRE, TISDALL et CROFURD.

CHAPITRE III

ESSAI D'UN CLASSEMENT CHRONOLOGIQUE DE L'ŒUVRE DES VIRGINALISTES

Après avoir tenté de grouper suivant un ordre chronologique tantôt précis, tantôt approximatif, les compositeurs qui écrivirent de la musique de virginal, il convient de faire un essai semblable en ce qui concerne les œuvres qu'ils nous ont laissées.

Ce groupement chronologique ne nous intéressera qu'en tant qu'il pourra nous aider à mieux comprendre le développement évolutif de la technique virginalistique. A cet égard, l'on peut considérer comme un fait acquis, que cette technique était entièrement formée à l'époque de *Parthenia*, c'est-à-dire, vers 1611. On peut donc, sans inconvénient, se dispenser de toute recherche de date postérieure à cette année.

Pour la période qui va des origines de la musique virginalistique

(1) Dans le *Cosyn's Virginal Book*, on trouve, sub. n° 32, une pièce intitulée : *The Marchant's Dreame.* — S'agit-il là du Marchant dont le *Fitzw. V. B.* contient une *Allemanda?*

jusqu'à 1611, nous sommes éclairés de deux manières différentes : d'abord par le fait que plusieurs pièces du *Fitzwilliam V. B.* sont datées d'une manière précise ou implicite ; en second lieu, par suite de ce que toutes les pièces de Byrd qui se trouvent dans *My Ladye Nevells Booke* datent au plus tard de 1591, époque à laquelle fut terminée la rédaction de ce manuscrit; d'où il résulte que toutes les compositions de ce maître que nous rencontrons dans le *Fitzw. V. B.* et qui sont communes à ce manuscrit et au recueil de Lady Nevell sont antérieures à 1592.

Les pièces datées les plus anciennes que l'on rencontre dans le *Fitzw. V. B.* sont deux figurations de choral de Tallis, intitulées *Felix namque.* D'après les inscriptions du manuscrit, l'une (*Fitzw. V. B.*, I, p. 427) (1), date de 1562 et l'autre (id., II, p. 1), de 1564. De 1564, nous sautons à 1580, date à laquelle nous rencontrons une pavane de Philips (*Fitzw. V. B.*, I, p. 343) bientôt suivie d'une *Fantasia* du même maître, datée de 1582 (id., I, p. 352). Nous approchons maintenant de l'époque de la rédaction de *My Ladye Nevells Booke* et nous rencontrons une pièce de Byrd commune aux deux manuscrits (*The Woods so wild, Fitzw. V. B.*, I, p. 263) qui porte la date de 1590. Nous pouvons grouper ici toutes les pièces de Byrd, non datées dans le *Fitzw. V. B.*, mais qu'on trouve également dans le *Nevells Booke*. Douze se trouvent dans ce cas (2).

Après 1590-1591, nous n'avons plus, en fait d'œuvres datées, que des transcriptions colorées de madrigaux et des variations de danse de Philips. Les premières sont : *Le Rossignol* (1595; *Fitzw. V. B.*, I, p. 346), *Bonjour mon cuœur* (1602, id., p. 317), *Amarilli di Julio Romano* (1603, id., p. 329) et *Margott Laborez* (1605, id. p. 332); les danses variées sont : la *Passamezzo Pavana* (1592, id., I, p. 299) et la *Pavana dolorosa* (1593. id., p. 321).

Notons encore que les morceaux qui sont communs au *Fitzw. V. B.* et à *Parthenia* datent au plus tard de 1611. Leur nombre est restreint. Ce sont : un prélude de Byrd (n° 4 de *Parthenia; Fitzw. V. B.*, I, p. 83); une *Galiardo S[t] Thomas Wake* de Bull (n° 11 de

---

(1) Les chiffres romains et arabes précédés des mots abrégés *Fitzw. V. B.*, indiquent respectivement, à partir d'ici, le volume de l'édition moderne du *Fitzwilliam Virginal Book* dans lequel sont publiés les morceaux auxquels il est fait allusion, et la page à laquelle ils se trouvent dans ce volume.

(2) *The Carman's Whistle* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 214); *The Hunt's up* (I, p. 218); *Walsingham* (I, p. 267); *All in a garden green* (I, p. 411); *The Mayden's song* (II, p. 67); *Rowland* (II, p. 190); *Pescodd time* (II, p. 430); *Passamezzo Pavana* (I, p. 203) et *Galiardas Passamezzo* (I, p. 209); *Sellinger's Round* (I, p. 248); *The Earle of Oxford Marche* (II, p. 402) et *Treg. ground* (I, 226).

Parth.; Fitzw. V. B., I, p. 131); une seconde gaillarde de Bull (n° 15 de *Parth.; Fitzw. V. B.*, II, p. 249); *The lord of Salisbury his pavin,* de Gibbons (*Parth.*, n° 18; *Fitzw. V. B.*, II, 479), soit quatre morceaux sur les vingt et un que contient *Parthenia.*

Aucun morceau n'étant daté dans le *Virginal Book* de Forster (1624), nous ne pouvons y trouver d'éléments de nature à préciser la date des pièces communes à ce manuscrit et au *Fitzw. V. B.* Il en est de même pour le *Virginal Book* de Benjamin Cosyn, dont la date est inconnue, mais qui, comme nous l'avons vu antérieurement, peut être considéré comme ayant été rédigé à une époque où la technique virginalistique était entièrement formée.

Il nous reste quelques éléments propres à nous donner des approximations concernant la chronologie de certaines œuvres. Ainsi, le choral figuré *In nomine* (*Fitzw. V. B.*, I, 181) de Blitheman date au plus tard de 1591, année de la mort de ce maître. Pour les pièces du virginaliste très raffiné qu'est Giles Farnaby, on peut admettre que les plus importantes d'entre elles sont postérieures à 1592, date à laquelle ce musicien conquit son baccalauréat. En ce qui concerne John Bull, dont l'importance est capitale au point de vue des progrès de la technique virginalistique, nous n'avons presque rien qui puisse nous aider à établir d'une manière même approximative la chronologie de ses œuvres de virginal : on peut cependant supposer que ce ne fut guère qu'après l'obtention du titre de bachelier, en 1586, qu'il se mit à composer ces pièces dont la virtuosité l'a fait qualifier de « Liszt de son temps » (1). Il avait à coup sûr accompli de notables progrès dans cette voie à l'époque où, devenu docteur de l'Université de Cambridge, il fut chargé, par la reine Elisabeth (en 1595), de faire chaque semaine deux conférences sur la musique au Collège de Gresham; et sa technique était sans doute entièrement formée, lorsqu'il entreprit, à partir de 1601, ce grand voyage sur le continent, au cours duquel il étonna tous ceux qui l'entendirent par ses dons exceptionnels de virtuose (2).

Peut-être pourrait-on induire de ces diverses circonstances que ce fut à peu de chose près entre 1590 et 1600 que s'élaborèrent les audacieuses innovations par lesquelles se caractérise une partie de son œuvre. Notons enfin que les sept pièces de lui qui se trouvent dans *Parthenia* sont antérieures à 1612, de même que celles de Byrd et de Gibbons contenues dans le même recueil (3).

---

(1) Voir Seiffert, *op. cit.*, p. 87, note 2.
(2) Voir Seiffert, *op. cit.*, pp. 86 et 87.
(3) Voici quelques éléments chronologiques d'un intérêt plus secondaire :
Byrd (*Fitz.* II, p. 42), Morley (II, p. 173) et G. Farnaby (II, p. 472),

CHAPITRE IV

LE MATÉRIEL FIGURATIF NOUVEAU DES VIRGINALISTES

Il peut sembler étrange que l'on s'occupe de la figuration virginalistique avant d'avoir étudié les formes ou genres musicaux auxquels elle a été appliquée. Cette anomalie apparente trouve sa justification dans le fait que cette figuration ne consiste point en quelques ornements plaqués après coup sur les pièces de virginal, mais bien en matériaux proprement dits, dont la fonction a un caractère véritablement organique. En procédant comme nous le faisons, nous agissons en quelque sorte comme un architecte, qui, se trouvant dans un pays qu'il ne connaît point encore, commencerait par se mettre au courant des matériaux qu'on y emploie, avant de se risquer à bâtir. Connaissant d'avance les éléments essentiels de la technique virginalistique, nous serons mieux à même de nous rendre compte de la manière dont les artistes anglais du clavier ont conçu et réalisé le plan de leurs édifices musicaux.

Nous nous sommes efforcés de mettre, dans la mesure du possible, le groupement des formes de figuration virginalistique en rapport avec certains éléments qui nous sont fournis par l'évolution de la musique en général. C'est en nous appuyant sur cette base, que nous avons dressé le tableau ci-après :

I. *Figures archaïques* (faux-bourdon; figures ternaires; petits contrepoints détachés [*hoketus*]; imitation figurative).

---

ont écrit des variations sur le célèbre *Lachrymae* de Dowland, morceau de chant dans le rythme d'une pavane, qui parut dans le S[d] *Book of Songs or Ayres* de ce maître, en 1600. Il est infiniment probable que ces trois versions virginalistiques sont postérieures à cette date. Il est aussi très vraisemblable que la gaillarde qui suit la version de Byrd (thème de Harding, *Fitz.*, II, p. 47) et celle qui accompagne la version de Morley (II, p. 177) soient dans le même cas.

On peut admettre aussi que la *Pavana Delight* de Byrd (*Fitz.*, II, p. 436) et la *Galiarda* qui suit (II, p. 440) sont, à raison de ce qu'elles empruntent leur thématique à Edward Johnson, qui obtint son baccalauréat en 1594, postérieures à cette dernière date.

On pourrait encore faire beaucoup de remarques de ce genre. Bornons-nous, pour le moment, à ces quelques exemples, quitte à nous occuper encore occasionnellement de ces questions de chronologie, lorsque nous entrerons dans l'analyse détaillée de la production virginalistique.

II. *Figures à caractère progressif :*

1° Mélodiques (broderie; séquence; répétition de notes);

2° Rythmiques (triolets et sextolets; figures rythmiques proprement dites; figures en contretemps; figurations symétriques);

3° Harmoniques (contrepoints en tierces ou en sixtes; retards et appoggiatures; brisure ou décomposition d'intervalles ou d'accords).

III. *Figures diverses* (figures d'origine italienne; agréments, etc.).

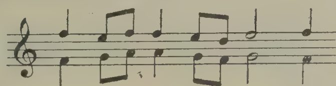
Nous allons reprendre une à une ces diverses figures et analyser les aspects multiples sous lesquels elles se présentent dans l'œuvre des virginalistes.

I. — FIGURES ARCHAÏQUES

Si l'on considère leurs origines, les figures archaïques pourraient à juste titre être qualifiées de *polyphoniques*, par opposition aux figures mélodiques, rythmiques ou harmoniques que nous étudierons dans la suite. La première que nous rencontrons est :

1) **Le faux-bourdon.**

Originairement, le faux-bourdon n'était point une figure, mais une forme de polyphonie, née en Angleterre. Il se forma au moyen âge de la manière suivante : sur un *cantus firmus* donné (ténor), on établit un contrepoint, qui, partant de l'octave supérieure pour y revenir à la conclusion de la phrase musicale, suit pas à pas le *cantus firmus* à la sixte supérieure dans toute la partie de ce dernier qui se trouve entre la première et la dernière note. Ex. :



L'on obtient ainsi une forme de polyphonie très consonante, que les Anglais ont appelée *gymel,* ce qui signifie « voix jumelles », c'est-à-dire strictement dépendantes l'une de l'autre.

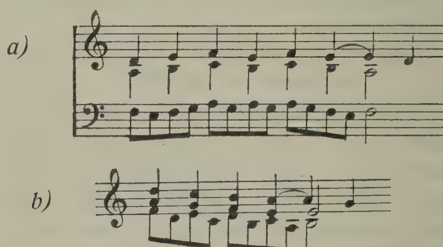
Si, prenant pour base le *gymel,* on place une voix intermédiaire entre le ténor et son contrepoint à la sixte, cette troisième voix étant placée à la quinte supérieure du *cantus firmus,* au début et à la fin de la phrase, et à la tierce supérieure de ce même *cantus firmus* dans l'intervalle compris entre le premier et le dernier accord, l'on obtient ce que les Anglais ont appelé *faburden* (faux-bourdon en français et *falso bordone* en italien). Cette invention, ayant traversé la Manche,

fut rapidement adoptée par la France, les Pays-Bas et l'Italie. Voici un exemple de faux-bourdon, appliqué au *gymel* ci-dessus :



Il s'agit, comme on le voit, de successions d'accords de tierces et sixtes, d'un caractère très consonant, encadrés par des accords de trois sons dans leur position primitive, mais privés de leur tierce (quintes vides) (1).

Ce n'est pas ici le lieu de rappeler l'importance qu'a eue le faux-bourdon dans la formation de l'harmonie, à une époque où les théoriciens se refusaient à voir une véritable consonance dans la tierce. Ce qui nous intéresse, c'est que les virginalistes se sont servis du faux-bourdon comme élément de figuration. Nous le trouvons notamment chez le plus ancien virginaliste du *Fitzw. V. B.*, Thomas Tallis, dans son second choral figuré *Felix namque (Fitzw. V. B.*, II. 1), daté de 1564. Il y apparaît sous les formes suivantes (pp. 4 et 5) :



Dans le premier exemple, la voix inférieure subit une figuration au moyen des notes voisines (degrés conjoints) : il en résulte de curieuses appoggiatures. Dans le second exemple, la voix inférieure subit une figuration par degrés disjoints, qui a pour effet de mettre des quintes vides entre chacun des accords de sixtes dont la succession forme le faux-bourdon (2).

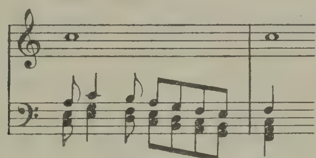
Après Tallis, John Bull est le seul virginaliste qui ait encore utilisé le faux-bourdon comme procédé de figuration. Il est curieux de constater que l'homme qui a le plus contribué à faire progresser la technique virginalistique, soit resté attaché si longtemps à une

(1) Voir, pour ce qui précède : Riemann, *Handb. der Musikg.*, I, 2, pp. 162 et ss.

(2) La figuration du faux-bourdon remonte à bien plus haut que Tallis. On rencontre souvent le faux-bourdon figuré dans les motets de Dufay (xv[e] siècle). M. Leichtentritt (*Gesch. der Motette,* p. 398, Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1908) fait observer que Tallis emploie abondamment le faux-bourdon dans certaines de ses œuvres vocales religieuses.

formule d'un caractère si archaïque. Il ne faut point trop s'en étonner : le savant docteur de Cambridge aimait à montrer l'universalité de ses connaissances : aussi, trouvons-nous souvent chez lui, à côté d'inspirations très spontanées, des manifestations d'un esprit scolastique entaché de quelque pédantisme. C'est également dans la forme du choral figuré, que Bull a utilisé le plus souvent le faux-bourdon comme procédé de figuration :

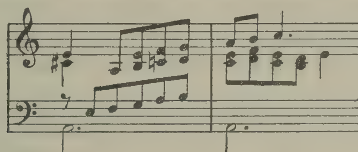
Ex. : Choral : *Salvator mundi* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 163). p. 168 :



(Notes du choral au *superius.*)

(Forme non figurée du faux-bourdon.)

Choral : *In nomine* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 34), p. 39 :



(Forme non figurée, obtenue par des imitations successives, à la tierce et à la sixte d'une gamme montante; notes du choral à la basse) (1).

Bull s'est encore servi du faux-bourdon dans ses variations sur la gamme de solmisation *ut, ré, mi, fa, sol, la* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 281), morceau scolastique d'un intérêt purement théorique : il l'y emploie généralement sous sa forme non figurée. A la fin du morceau (p. 291), il l'orne d'une légère figuration rythmique.



(2) *(Cantus firmus* au *superius.)*

---

(1) On trouve, en outre, dans le même morceau, d'autres exemples de faux-bourdon figuratif plus ou moins dissimulé sous une figuration à la seconde puissance.

(2) Le caractère *figuratif* du faux-bourdon est très nettement déterminé chez Bull, puisque le maître emploie chaque fois cette formule archaïque

Après le faux-bourdon nous rencontrons :

2) **Les figures ternaires.**

Ici encore nous sommes reportés en plein moyen âge, à l'époque des casse-tête de la notation mensurale. La théorie n'admet que les valeurs ternaires, conformes au dogme de la Sainte Trinité, et repousse les valeurs binaires. Mais la pratique use de ces dernières sans se préoccuper des spéculations des théoriciens, et ceux-ci finissent, au XIV[e] siècle, par s'incliner devant le fait et mettre leurs théories d'accord avec les déductions de la pratique.

Si l'on ajoute à cette lutte entre les valeurs ternaires et les valeurs binaires, la circonstance que, dans la polyphonie du moyen âge, les voix qui constituent l'édifice contrapontique possèdent, à part des cas spéciaux comme celui de l'*organum*, du *gymel* et du faux-bourdon, une indépendance mélodique et rythmique aussi complète que possible les unes vis-à-vis des autres, on en arrive facilement à concevoir pourquoi l'on rencontre si fréquemment, dans les morceaux polyphoniques d'alors, des passages où le binaire et le ternaire alternent sans cesse et se contrecarrent parfois d'une manière fort curieuse, dont on ne trouve l'équivalent que dans certaines compositions ultra-modernes d'aujourd'hui (1). Voici, par exemple, un passage emprunté à un madrigal de Jacobus de Bononia, extrait du *Codex Squarcialupi* et publié en notation moderne dans le vol. I, p. 1 de l'*Arte Musicale in Italia* de M. Torchi :



(La voix supérieure marche par valeurs tantôt ternaires (triolets) tantôt binaires; la seconde voix est dans le même cas, mais les alternances ont lieu à d'autres endroits).

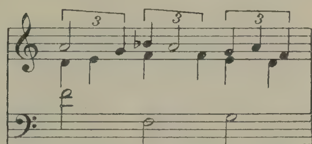
Au XV[e] siècle, ce cas se produit aussi très fréquemment et nous en trouvons des exemples nombreux dans l'œuvre de G. Dufay.

---

pour servir d'accompagnement à un *cantus firmus*. Chez Tallis, par contre, les passages en faux-bourdon sont plutôt des passages de transition, qui interviennent là où le *cantus firmus* s'interrompt ou semble s'interrompre.

(1) Les Français de la fin du moyen âge désignaient ces combinaisons rythmiques sous le nom de *trayn* ou *traynour*. Voir Riemann, *Handb. der Musikg.*, II, 1, p. 5.

Ainsi, dans ce curieux passage de la chanson : *Belle, que vous ai-je mesfait* (1).



Il s'agit dans ces exemples, non point de figuration, mais bien de mélodies principales, ayant chacune leur individualité et leur valeur propre. Nous allons voir que les virginalistes ont utilisé ces bizarres combinaisons rythmiques à titre purement figuratif. Ils n'ont d'ailleurs point été les seuls au XVIe siècle à les employer : on en trouve, en effet, quelques exemples chez l'Espagnol Cabezon (2).

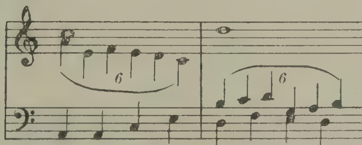
Le virginaliste le plus ancien chez qui nous rencontrons ce genre de figuration, est Blitheman. Son choral figuré, *In nomine* (*Fitzw., V. B.*, I, p. 181) en offre un exemple dès son début :



(Le *cantus firmus* est à l'alto. Figuration en triolets à la basse, puis au *superius*. Ici, pas de rythmes qui se contrecarrent.)

Après Blitheman, William Byrd nous en fournit des exemples dans un choral figuré (*Miserere, Fitzw., V. B.,* II, p. 230) et dans ses variations profanes *Walsingham* (I, p. 267) et *The Mayden's song* (II, p. 67). Ces deux dernières pièces sont antérieures à 1592.

Miserere :



(Cantus firmus au *superius.)*

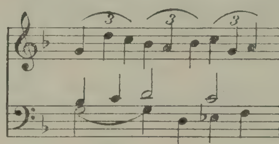
(1) Voir *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich,* XI Jahrg., 1 Teil, p. 77.

(2) Voir, entre autres, le *Tiento del segundo tono (in fine),* extrait des *Obras de musica* (1578) et reproduit en notation moderne *sub n° 1,* dans le vol. IV de l'*Hispaniae schola musica sacra.*

(Il y a ici contrariété de rythme entre le contrepoint en sextolets et le contrepoint en quartolets.)

(Cantus firmus au *ténor)*

Walsingham :



(Des triolets s'opposent à des duolets.)

Dans le *Maydens's song*, on trouve de curieuses complications rythmiques, entre autres :

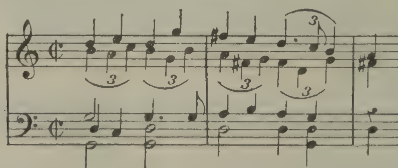
(Cantus firmus au *superius).*



(Ici, l'archaïsme se double d'un certain modernisme, dû au raffinement du rythme à l'intérieur même du groupe ternaire.)

John Bull a également utilisé ces figures ternaires moyenâgeuses. C'est même lui qui nous en offre le plus grand nombre d'exemples. Nous en trouvons dans deux de ses chorals figurés, dans deux de ses morceaux scolastiques, dans une variation profane et dans une gigue. Bien que, dans cette dernière pièce, l'on ait réellement affaire à une figure en tout et pour tout semblable à celles que nous avons rencontrées jusqu'à présent, on peut se demander avec raison s'il ne s'agit pas plutôt, étant donné le caractère essentiellement profane et progressif du morceau, d'un raffinement de caractère moderniste qui n'a plus grand chose à voir, dans l'intention de l'auteur, avec la vieille formule du moyen âge :

A Gigge (*Fitzw. V. B.,* II, p. 258) :



Dans le choral *Gloria tibi trinitas*, le caractère archaïque est hors de

doute (*Fitzw. V. B.* I., p. 160), de même que dans *Christe Redemptor* (II, p. 64), où nous trouvons le curieux passage que voici :

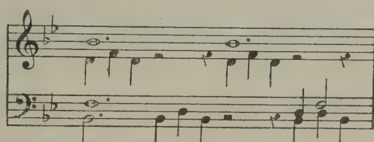


(*Cantus firmus* au ténor.)

Les deux morceaux scolastiques qui consistent en variations sur la gamme de solmisation *ut, ré, mi, fa, sol, la* présentent aussi des exemples caractéristiques de l'emploi de ce genre de figuration (*Fitzw. V. B.*, I, p. 183 et II, p. 281). Enfin, dans les trente variations *Walsingham* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 1), où Bull a accumulé tous les procédés de figuration de son temps, il se trouve des exemples de figures ternaires (var. 20 et ss.); mais ils se compliquent de tels raffinements rythmiques que leur archaïsme s'en trouve fortement modernisé (1).

3) **Les petits contrepoints détachés (« hoketus »).**

Un exemple nous fera immédiatement comprendre en quoi consiste cette troisième formule de figuration archaïque. Nous l'empruntons au premier *Felix namque* de Tallis (1562; *Fitzw. V. B.*, I, p. 427) :



(*Cantus firmus* au *superius.*)

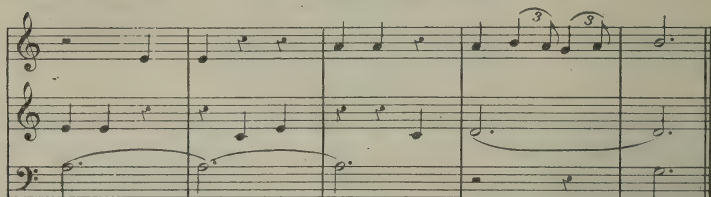
L'on n'a point de peine à retrouver l'origine de cette figure dans une manière d'écrire qui remonte au XII[e] siècle et qui portait le nom bizarre de *hoketus, hoquet, hoccitatio* (2) : elle consistait dans le fait

---

(1) A ce sujet, il est intéressant de remarquer, qu'aux confins du XVI[e] et du XVII[e] siècle, il se produit, dans toute l'Europe occidentale, tant dans le domaine du rythme que dans celui de l'harmonie, un mélange constant de notions anciennes et de notions modernes. Une sorte de lutte a lieu entre le rythme relativement libre de l'ancienne polyphonie et le concept nouveau du rythme carré, commandé par la barre de mesure (voir Leichtentritt, *Gesch. der Motette*, p. 301, à propos des motets de Hassler). — M. Seiffert, qui a étudié de près la notation des manuscrits virginalistiques, fait observer que les triolets y sont tour à tour exprimés par les moyens mensuraux du moyen âge et par les moyens modernes (*Vierteljarschrift für Musikwissenschaft*, 1891, p. 147 et *Introduction* au vol. I des Œuvres complètes de Sweelinck, p. IX).

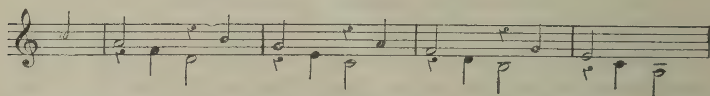
(2) Voir Riemann, *Handb. der musikg.*, I, 2, p. 212 et ss.

de deux voix chantantes ou instrumentales qui se taisaient et rentraient à tour de rôle, à très courte distance, de manière à former de petits fragments mélodiques détachés les uns des autres. En voici un exemple tiré d'un motet de Guillaume de Machault (XIVe siècle) :



Cette manière d'écrire la polyphonie fut pratiquée dans toute l'Europe musicale, plus particulièrement du XIIe au XIVe siècle inclus (1), et il n'est pas douteux que la figure employée par les virginalistes en dérive directement.

Nous la rencontrons pour la première fois dans le *Felix namque* de 1562 de Tallis. Sa valeur y est purement figurative ; mais il existe une autre pièce de Tallis, dans laquelle on voit utiliser cette sorte d'écriture avec une signification mélodique tout à fait conforme à celle que lui donnaient les polyphonistes du moyen âge. Il s'agit de la *Lesson* que Weitzmann publie dans les annexes musicales de la deuxième édition de sa *Geschichte des Klavierspiels*. Cette pièce est un canon absolument strict, à deux voix, auxquelles vient se joindre, à partir du deuxième tiers du morceau, une troisième voix qui forme basse figurée. Toute une partie du canon est conçue en *hoketus* à la fois imitatif et séquentiel :



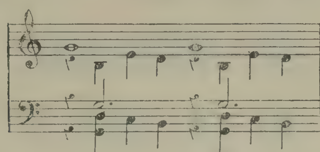
Après Tallis, les virginalistes anglais du XVIe siècle et du début du XVIIe continuent à employer le *hoketus* figuratif sous des aspects extrêmement divers, qui participent souvent de l'imitation ou de la séquence. On ne voit se produire aucune évolution dans son emploi. Ainsi Byrd, le successeur le plus immédiat de Tallis, ne l'utilise guère, tandis qu'on le rencontre assez fréquemment chez John Bull et chez Giles Farnaby, bien qu'ils appartiennent à des générations plus récentes.

---

(1) M. Riemann (*Handb. der Musikg.*, II, 1, p. 410), fait observer qu'on le trouve encore en usage dans la musique vocale du XVIe siècle, particulièrement chez le polyphoniste descriptif par excellence, C. Jannequin.

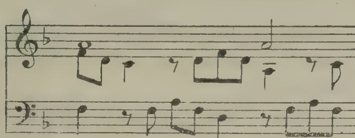
En voici quelques exemples :

Pavane de Philips (1580) (*Fitzw. V. B.*, I, 343) :



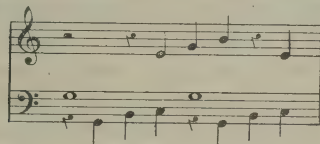
(Le *hoketus*, se produisant ici dans plusieurs parties à la fois, a un caractère harmonique.)

In nomine de Bull (I, p. 35) :



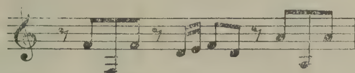
(Le *hoketus* se confond avec l'imitation et la brisure d'accord.)

Christe Redemptor de Bull (II, p. 64) :



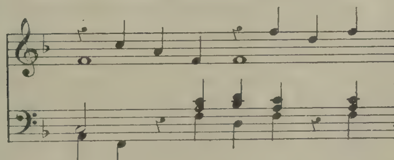
(Même observation que pour l'exemple précédent.)

Galiarda de Bull (I, p. 177) :



(Le *hoketus* n'affecte qu'une seule voix et prend l'aspect d'une séquence.)

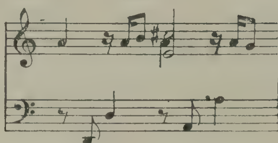
In nomine de Parsons (II, p. 135) :



(*Hoketus* à caractère harmonique, produisant un effet de cloches.)

Tomkins emploie le *hoketus* dans quatre des cinq morceaux de lui qui se trouvent dans le *Fitzw. V. B.* :

Ex. : *Worster Braules* (II, p. 269) :



(*Hoketus* offrant des complications rythmiques) (1).

4) **L'imitation figurative.**

Il nous faudra insister quelque peu sur cette forme de figuration qui, par la fréquence de son emploi, occupe une place essentielle dans le matériel virginalistique.

Quand et où est née l'idée de faire imiter une voix chantée par une autre voix chantée, alors que la première a déjà fait son entrée. C'est là une question fort controversée et sur laquelle on parviendra difficilement à se mettre d'accord. Toujours est-il que, d'après les documents pratiques, l'on peut affirmer que l'imitation était cultivée en France dès le XII[e] siècle et très vraisemblablement aussi en Angleterre, à la même époque (2). Elle se développa insensiblement au cours des siècles, pour atteindre avec le Belge Ockeghem, pendant la seconde moitié du XV[e] siècle, le comble de la perfection et du raffinement. Le contrepoint imitatif d'Ockeghem et de ses élèves franco-belges se répandit rapidement dans toute l'Europe, notamment en Angleterre, en Italie et en Espagne. De la musique vocale, il passe bientôt dans le domaine de la musique instrumentale, où il trouve un emploi tout indiqué dans les formes strictes du *ricercar* ou *tiento,* et de la *canzona francese.*

Les compositeurs anglais du XVI[e] siècle ont largement pratiqué l'imitation dans leurs œuvres vocales, qu'elles appartinssent au genre austère du motet religieux ou de la messe, ou au genre plus léger du madrigal.

Les virginalistes allèrent plus loin, en tant qu'ils se servirent de l'imitation comme moyen de figuration. De quelle manière? Un

---

(1) Cabezon a plus d'une fois utilisé le *hoketus* figuratif; voir, entre autres, les *Diferencias sobre la pavana italiana*, tirée des Obras de 1578, dans l'*Hisp. Schol. mus. sacr.*, vol. VIII, p. 6.

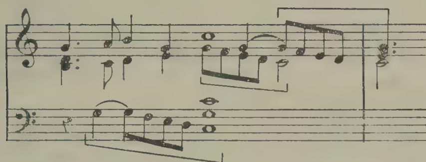
(2) Le fameux canon *Sumer is icumen in,* qui date d'environ 1240, présuppose, à toute évidence, un usage de l'imitation qui remonte au moins au siècle précédent.

exemple va nous le faire voir ; prenons les variations de Byrd sur la chanson *John come kisse me now : (Fitzw. V. B.* I, p. 47).

Début du thème :

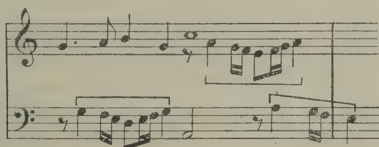


Début de la deuxième variation :



(Deux imitations : une à l'octave, une à l'unisson ; une sans strette, une avec strette).

Début de la quatrième variation :



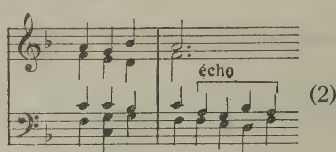
(Deux imitations : une à la neuvième (ou à la seconde), une à l'octave ; une sans strette, une avec strette.)

L'on voit que le thème soumis à variation est *accompagné* par de courtes figures qui donnent lieu à des imitations. Telle est l'imitation virginalistique figurative : elle se présente toujours sous ce même aspect de petites figures ornementales donnant lieu à des imitations, à des intervalles variables, avec ou sans strette. L'imagination des musiciens anglais arrive à varier à l'infini le jeu de ces petites combinaisons imitatives ; et ils savent allier, dans cet ordre d'idées, l'ingéniosité la plus minutieuse avec la plus parfaite spontanéité.

L'usage des figures imitatives a-t-elle subi une évolution ? L'on peut affirmer avec certitude qu'il y a eu effectivement une évolution en vertu de laquelle, plus nous nous rapprochons de 1610-1620, moins ces petites figures sont utilisées : Byrd, l'un des maîtres les plus anciens, les affectionne particulièrement et les emploie systématiquement dans près des deux tiers de celles de ses œuvres que nous avons pu analyser. Chez Bull, nous n'en voyons plus apparaître que dans un tiers environ de ses pièces. Chez Farnaby, il semble y avoir recrudescence : près de la moitié de ses compositions nous offre des exemples caractéristiques de figures imitatives. Enfin, dans les qua-

rante-six pièces anonymes que contient le *Fitzw. V. B.*, et qui appartiennent, selon toute vraisemblance, au XVIIe siècle (1), il n'y a que six cas dans lesquels nous rencontrions de ces figures. Cette tendance à un emploi de plus en plus restreint de la figuration imitative coïncide avec la poussée générale de l'époque vers le concept harmonique, en opposition avec l'ancienne conception polyphonique : et c'est précisément à partir du moment où se répandit le style nouveau de la monodie accompagnée, c'est-à-dire au début du XVIIe siècle, que nous voyons se produire un fléchissement graduel dans la figuration basée sur l'imitation. Nous verrons plus loin comment la séquence se substitua peu à cette dernière et finit en quelque sorte par la supplanter.

Dans un certain nombre de pièces, l'imitation se présente sous l'aspect d'un écho. Tel est le cas, par exemple, dans *A Medley*, de Byrd (*Fitzw. V. B.*, 11, p. 220) :



(2)

II. — LES FIGURES A CARACTÈRE PROGRESSIF

Comme nous l'avons vu, les figures à caractère progressif se groupent en figures mélodiques, rythmiques et harmoniques :

A. — Figures mélodiques.

La première figure mélodique qui doit attirer notre attention est :

I) **La Broderie.**

La broderie consiste dans le fait de compliquer une mélodie toute simple au moyen de dessins qui lui donnent un aspect plus orné

---

(1) Il ne se concevrait pas, en effet, que le rédacteur du manuscrit ait compris, dans ce dernier, des pièces anonymes datant d'une époque trop éloignée de celle de la rédaction : il n'obéissait point, en effet, à des préoccupations de recherche d'archaïsme. D'ailleurs, la plupart des pièces anonymes du *Fitzw. V. B.* ont bien le caractère et le style d'œuvres écrites à l'époque même de la rédaction du manuscrit.

(2) Voir encore divers autres passages du même morceau ; en outre : *Tregian's Ground*, de Byrd (*Fitzw.* I, p. 226) ; *Passamezzo Pavana*, de Byrd (I, p. 203) ; *Galiarda*, de Bull (II, p. 251).

Cet effet d'écho est emprunté à la musique vocale, plus particulièrement au style à double chœur (voir, dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* de 1909, l'étude de M. Kroyer : *Dialog und Echo in der alten Chormusik*).

et plus mouvementé. Cet art est, en réalité, d'origine très ancienne. On pourrait presque soutenir qu'il est aussi vieux que la mélodie elle-même (1). Si cependant nous avons cru pouvoir ranger la broderie mélodique des virginalistes parmi les figures à caractère progressif, c'est pour un double motif : d'abord la généralité du concept qu'elle représente (2) l'empêche de prendre place dans le cadre un peu étroit que suppose le terme « archaïque » ; ensuite, les applications qu'en ont fait les virginalistes sont si neuves et si variées, qu'il serait injuste de ne pas les considérer comme des éléments de progrès dans l'évolution de la musique instrumentale.

Ce n'est pas à dire que les maîtres anglais du clavier n'aient pas eu de précurseurs dans cet ordre d'idées, soit dans leur propre pays, soit sur le continent. Déjà les petites pièces d'orgue anglaises du XIVe siècle, découvertes par M. Wolf, nous offrent des exemples rudimentaires de broderie mélodique. Au début du XVIe siècle, Hughe Ashton montre cette discipline arrivée à un degré relativement élevé de perfectionnement.

Enfin, en Espagne, les luthistes de la première moitié du XVIe siècle (3) et Cabezon, pratiquent, parallèlement aux virginalistes inconnus qui forment la transition entre Ashton et Tallis, un art déjà très raffiné de la broderie mélodique et contribuent ainsi, pour une part importante, à fixer les bases du genre nouveau de la variation instrumentale.

Un exemple concret va nous montrer sous quelle forme se présente, chez les virginalistes, cette figuration mélodique par excellence ; voici le thème d'une danse, traitée en forme de variations, par G. Farnaby :

Spagnioletta (Fitzw. V. B., I, p. 199) :



Le musicien varie ce thème en le brodant de la manière suivante :



Il n'est pas difficile de reconnaître la mélodie primitive sous cette

---

(1) Le chant grégorien, dès son origine, le pratiquait officiellement (voir *L'Art grégorien,* par Gastoué, Paris, Alcan, entre autres, pp. 30, 31).

(2) Il ne faut pas perdre de vue que la broderie est, encore aujourd'hui, l'une des bases essentielles du développement musical, tant dans le domaine de la musique dramatique et à programme, que dans celui de la musique pure.

(3) Voir Morphy, *Les luthistes espagnols,* en deux volumes, éd. en 1902.

broderie en croches régulières. Farnaby a laissé subsister ses points d'arrêt principaux (1) et a rempli les vides au moyen de notes de passages et d'autres notes qui, grâce à leur rôle mélodique subordonné, ne portent point atteinte à ses traits essentiels. Plus loin, le maître varie le même thème au moyen de doubles croches :



Ici, la mélodie est déjà plus difficilement reconnaissable : ainsi, dans la deuxième mesure, la note essentielle *si*, qui se trouve sur le premier temps, dans la mélodie primitive, est transportée un demi-temps plus loin par l'effet de la double appoggiature montante *sol*, *la*.

On voit, par ces exemples, combien est infini le champ des possibilités dans l'art de la broderie mélodique. On voit aussi, que si l'on pousse le système jusqu'à ses limites extrêmes, la mélodie finit par ne plus être reconnaissable sous la profusion des ornements dont elle est revêtue : ce qui, à l'origine, devait être une *figuration*, devient, en fait, une véritable *défiguration*. Cela arrive fréquemment chez les virginalistes, surtout lorsqu'ils se laissent déborder par une idée de virtuosité : dans ce cas, leur art ne vaut pas mieux que celui des musiciens d'aujourd'hui qui subissent le même entraînement. Mais il advient souvent aussi que ces défigurations ou déformations aboutissent à des constructions mélodiques toutes nouvelles, fort originales et pleines d'imprévu : l'art des virginalistes est, à cet égard, très fécond en surprises.

Mais la broderie mélodique ne s'applique pas uniquement à la mélodie principale confiée au *superius :* elle affecte aussi les autres voix, en particulier la basse. Ainsi, dans la *Spagnioletta*, la basse, qui apparaît sous cette forme singulière au début du morceau :



se transforme ainsi qu'il suit dans l'une des variations (2) :

---

(1) Voir, notamment, le premier temps de chaque mesure, marqué par un astérisque. Les accents aigus indiquent les notes de la mélodie originaire qui ont été conservées.

(2) On rencontre déjà fréquemment ces figurations appliquées à la basse, dans les variations de Cabezon. Voir, par ex., la *Pavana italiana*, extraite des *Obras* de 1578 et reproduite dans l'*Hisp. schol. mus. sacr.*, vol. VII, p. 73.



Lorsque nous analyserons, dans la suite, les différents genres de variations de chansons et de danses que nous ont laissées les virginalistes, nous aurons l'occasion de nous rendre compte de plus près des combinaisons diverses auxquelles la broderie mélodique pouvait donner lieu chez les virginalistes.

2) **La séquence.**

La *séquence* ou *progression* consiste dans la répétition obstinée et régulière d'une courte figure, à divers degrés de l'échelle musicale, soit en montant, soit en descendant. On peut, dans une certaine mesure, la considérer comme apparentée avec l'imitation. Elle possède, en effet, en commun avec cette dernière, cette caractéristique importante de la répétition d'un même motif. Mais, tandis que l'imitation est d'essence polyphonique, la séquence est d'essence purement mélodique.

Avant d'être utilisée comme moyen de figuration par les virginalistes, elle existait, dans la pratique courante de la musique vocale et de la musique instrumentale, comme procédé de développement mélodique. Comme telle, elle est fort ancienne : on la rencontre, dès le XIII[e] siècle, chez les trouvères français. Les Florentins du XIV[e] siècle l'utilisent fréquemment (1). Au XV[e] siècle, Dufay et ses contemporains nous en offrent plus d'un exemple et M. Leichtentritt (2) affirme qu'en Angleterre, on la trouve très fréquemment chez les successeurs immédiats de Dunstable. A partir de la fin du XV[e] siècle et du début du XVI[e], elle est cultivée par la plupart des polyphonistes de l'Europe occidentale, tant sur le terrain de la musique religieuse (*laudi spirituali*, messe et motet) que sur celui de la musique profane (*frottola*, chanson, madrigal).

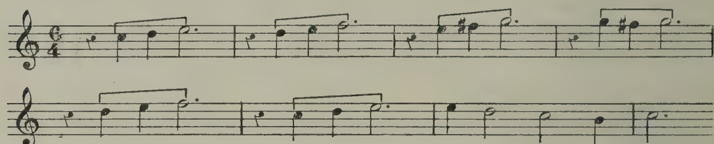
Au début du XVII[e] siècle, elle s'épanouit plus que jamais à la faveur du style mélodico-harmonique de la monodie accompagnée. Comme M. Heuss l'a fort justement observé (3), Monteverdi en a fait, à cette époque, des applications qui tendent à la transformer en un véritable procédé de *développement thématique*. De même que le développement d'un thème sous la forme imitative, prépare la voie

(1) De plus, ils cultivent aussi la séquence purement figurative.
(2) *Gesch. der Motette*, p. 389.
(3) Voir *Die Instrumental-Stücke des Orfeo*, par Alf. Heuss, p. 12; éd. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1903.

à la fugue classique considérée comme adaptation de l'ancienne polyphonie aux nécessités du nouveau concept harmonique, de même, le développement thématique séquentiel constitue l'une des principales bases de cette manière d'écrire purement harmonique dont la forme sonate sera le point d'aboutissement au XVIII[e] siècle.

On voit par là l'importance très grande de la séquence, prise dans son sens le plus général. Cette séquence non encore figurative, nous la rencontrons fréquemment chez les virginalistes, particulièrement dans les formes de danses qui se réclament d'une certaine symétrie périodique. Que l'on observe, par exemple, ce fragment d'une courante de Hooper :

(*Fitzw. V. B.*, II, p. 312) :



Mais ce qui doit surtout nous intéresser ici, c'est que les virginalistes ont fait de la séquence un remarquable instrument de figuration. Nous la voyons apparaître dès William Byrd : ainsi, dans ses variations *The Wood's so wild* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 263) datées de 1590 :



Dans les variations *John come kisse me now* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 47), elle prend l'aspect d'une petite figure harmonique :



La progression n'est point ici d'une parfaite régularité : c'est une quasi-séquence. Dans une fantaisie de Philips (Ritter, *Geschichte des Orgelspiels*, II, p. 51), la séquence n'est autre chose que la figuration d'un fragment de gamme :



Bull nous offre de nombreux exemples de séquences figuratives. Tantôt il figure un fragment de gamme en escalier : *Christe Redemptor* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 64) :

Tantôt, ses séquences se compliquent d'éléments rythmiques divers :

Exemple : *Fantasia* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 138).

(Figuration d'un fragment de gamme.)

Prélude (*Fitzw. V. B.*, II, p. 248) :

(La séquence se combine avec la répétition de notes.)

Fantasia op de fuga van Sweelinck (Œuvres complètes de Sweelinck, vol. I., p. 125) :

(Figuration rythmique d'un fragment de gamme.)

Pavane (*Fitzw. V. B.*, I, p. 124) :

Galiarde (*Fitzw. V. B.*, I, p. 170) :

(Quasi-séquence combinée avec la décomposition d'accords et la répétition de notes.)

Après Bull, la séquence se rencontre de plus en plus fréquemment chez les virginalistes. Nous constatons ici l'inverse de ce que nous avons observé lorsque nous avons porté notre attention sur l'évolution de l'imitation figurative. Chez Byrd, le plus ancien maître qui nous ait laissé un grand nombre de compositions, la séquence apparaît environ une fois sur quatre; chez Bull, nous l'observons dans la moitié des cas au moins, et chez Farnaby, dans les trois cinquièmes. Enfin, parmi les quarante-six pièces anonymes du *Fitzw. V. B.*, une bonne vingtaine nous offrent des exemples caractéristiques de progressions figuratives.

Nous avons fait remarquer, en parlant de la régression des

figures imitatives chez les virginalistes du début du XVIIe siècle, qu'elle trouvait sa raison d'être dans le remplacement graduel du concept polyphonique par le concept harmonique. On pourrait dire de la séquence qu'elle est, dans bien des cas, une forme d'adaptation de l'ancienne imitation polyphonique aux conditions nouvelles qu'avait fait naître, aux confins du XVIe et du XVIIe siècle, la monodie accompagnée basée sur l'homophonie harmonique.

Il est un autre élément qu'il ne faut perdre de vue pour bien comprendre ce processus d'évolution : l'inaptitude relative du luth — l'instrument favori du XVIe siècle — à rendre le jeu imitatif. Imitation et séquence ont donc plus ou moins fini par se confondre chez les luthistes; les compositeurs pour clavier, conscients de ce que leur instrument était essentiellement favorable au jeu harmonique, ont suivi l'exemple des artistes du luth et leur ont emprunté leurs procédés d'écriture, parmi lesquels ils ont trouvé la séquence, succédané et substitut de l'imitation.

3) **La répétition de notes.**

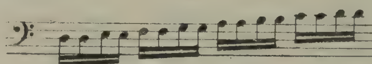
Nous ne rencontrons guère ce mode de figuration chez les virginalistes les plus anciens, notamment chez Byrd, même dans celles de ses œuvres qui datent probablement des vingt premières années du XVIIe siècle. John Bull nous en offre, par contre, de nombreux exemples : on en trouve dans un bon quart de celles de ses pièces que nous avons pu analyser.

La répétition de notes prend chez lui des aspects assez divers. Voici le plus simple :

Miserere à trois voix (*Fitzw. V. B.*, II, p. 442) :



Dans le même choral figuré, nous voyons aussi des répétitions de notes plus rapides :



Dans le cas suivant, on observe cette forme de figuration dans deux parties simultanées, et elle s'y combine avec la décomposition d'accords :

Galiarde (*Fitzw. V. B.*, II, p. 249 ; *Parthenia,* Ed. Rimbault, p. 33) :



Une pièce à caractère descriptif, *The King's Hunt* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 116), offre un passage où la même note est répétée dix fois de suite en doubles croches très rapides : l'intention de peindre le mouvement de la chasse est manifeste.

Giles Farnaby utilise la répétition de notes presque aussi souvent que Bull, et d'une façon parfois curieuse. Ainsi, dans une *Fantasia* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 333), il fait imiter note pour note, par une autre voix, celle où se produit la répétition. Dans le cas ci-après, la répétition de notes se confond avec la figuration d'un fragment de gamme :

Tell me Daphne (*Fitzw. V. B.*, II, p. 446) :



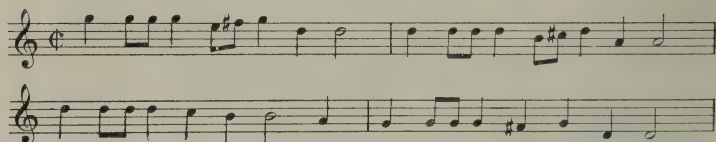
Les successeurs de Bull et de Farnaby emploient également la répétition de notes, mais dans une moindre proportion, sauf Tomkins, le dernier des virginalistes (mort en 1656), chez qui nous la rencontrons dans quatre des cinq morceaux de lui qui se trouvent dans le *Fitzw. V. B.*

Dans tous les cas que nous avons visés jusqu'à présent, la répétition des notes avait un sens purement figuratif ; mais il arrive aussi qu'elle ait une valeur mélodique proprement dite : ce cas se produit quelquefois chez Farnaby qui est, de tous les virginalistes, celui qui paraît avoir emprunté le plus à la musique populaire. Or, la répétition de notes à caractère spécifiquement mélodique se voit assez fréquemment dans les thèmes populaires anglais du XVIe et du XVIIe siècle, ce qui n'est pas sans leur conférer une pointe de vulgarité (1). Ainsi en

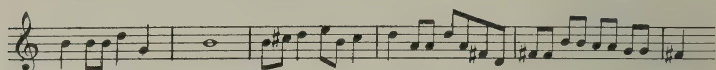
(1) Les théoriciens du contrepoint vocal strict du XVIe siècle prohibaient les répétitions de notes comme contraires au caractère calme et harmonieux que doit avoir la ligne mélodique (voir Schering, *Die Niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin*, pp. 6, 7 et 30 ; éd. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1912).

est-il, entre autres, du premier thème de la *Meridian Alman*, variée par Giles Farnaby :

(*Fitzw. V. B.*, II, p. 477) :



Le second thème donne lieu, dès sa première exposition, à des répétitions de notes qui ont à la fois un caractère mélodique proprement dit et un caractère figuratif :



On peut encore trouver des exemples du même genre dans d'autres compositions de Farnaby et dans plus d'une pièce écrite par l'un ou l'autre de ses contemporains ou successeurs (1).

A part un seul cas, celui de la *King's Hunt*, les répétitions de notes figuratives ne paraissent point avoir, chez les virginalistes, un caractère expressif réel. Ce sont de purs accidents de virtuosité, dus sans doute au fait que les compositeurs pour virginal s'aperçurent un jour que leur instrument était, contrairement à l'orgue, essentiellement apte à se prêter à cet effet nouveau.

Monteverdi fut le premier à reconnaître formellement les aptitudes expressives de la répétition de notes. Il nous fait connaître en détail ses vues sur ce sujet dans la préface, datée de 1638, de ses *Madrigali guerrieri e amorosi*. C'est dans ce très intéressant document qu'il propose, en vue de traduire musicalement le *stile concitato* (2) dont il est l'inventeur, de se servir de la répétition rapide d'une seule et même note *(tremolo)*, pour accompagner les passages d'un texte chanté où domine l'expression de la colère ou de la haine. Lui-même, lorsqu'il écrivit cette préface, avait déjà composé, une quinzaine d'années auparavant, son *Combat de Tancrède et de Clorinde*, qui lui donna l'occasion, dit-il, de « mettre en musique deux ordres de sentiments

---

(1) Le livre de luth de Thysius, répertoire d'un luthiste hollandais vers les premières années du XVIIe siècle, contient une danse *(Den Gulicker Dans)* faite presque tout entière de répétitions de notes (voir Land, *Het Luitboek van Thysius*, n° 292, p. 267 ; éd. Muller et C°, Amsterdam, 1889). Ce livre de luth contient un grand nombre de pièces d'origine anglaise, dont les thèmes ont été traités en forme de variations par les virginalistes.

(2) Expression qui signifie « style passionné, mouvementé, dramatique ».

contrastants : d'une part, la guerre, d'autre part, la prière et la mort ». « A l'origine, poursuit-il, — et la chose intéressait surtout ceux qui avait à exécuter la basse continue — le fait de devoir frapper seize fois la corde pendant la durée d'un seul temps paraissait une chose plus risible que bonne; aussi les exécutants réduisaient-ils à une seule les nombreuses notes qui devaient être jouées pendant la durée d'un battement de mesure : et ainsi, ils remplaçaient le rythme pyrrhique par le spondée et ne tenaient point compte du caractère passionné du texte. »

On voit, d'après cela, que, tout au moins matériellement, les virginalistes anglais avaient réalisé depuis longtemps l'idée de la répétition de notes, alors que les exécutants italiens de la basse continue en étaient encore à s'insurger contre cette nouveauté, au nom du ridicule (1) (2).

B. — *Figures rythmiques.*

1) **Triolets et sextolets.**

Nous avons vu plus haut, que certains virginalistes s'étaient parfois servis de figures ternaires rappelant le moyen âge. Nous avons également observé que, dans certains cas, le caractère archaïque de ces figures était plus ou moins discutable. Mais il est un bien plus grand nombre d'espèces où ce caractère doit être complètement écarté et où les figures en triolets peuvent être considérées

---

(1) Le *Combat de Tancrède et de Clorinde* date de 1624. D'après les dernières recherches, la première apparition en Italie de la répétition de notes *(tremolo* du violon ou du *continuo)* daterait de 1617 : on la rencontre dans la sonate *La Foscarina* de Biagio Marini (voir Riemann, *Handb. der Musikg.*, II, 2, pp. 100 et ss.).

(2) On rencontre parfois la répétition de notes chez Cabezon, mais sans préoccupation de virtuosité ou d'expression. Dans un *Tiento del primer tono* (nº 3 des *tientos*, dans le vol. IV de l'*Hisp. schol. mus. sacr.*), elle intervient comme élément dans la formation d'une imitation ou d'une séquence :

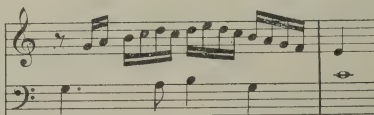


Ce passage, manifestement influencé par la musique de luth, montre bien comment une imitation, qui suppose plus d'une voix, peut se transformer en une séquence, qui n'en suppose plus qu'une seule. La voix supérieure s'imite elle-même et il en résulte une séquence; d'autre part, elle est également imitée par la seconde voix, selon les principes de l'ancienne imitation polyphonique.

comme le bien propre des virginalistes du XVI[e] siècle et du début du XVII[e]. L'emploi de ces figures n'a, ici, d'autre but que la variété et la virtuosité. Un exemple va nous le faire comprendre. Reprenons les variations de Byrd sur la chanson *John come kisse me now* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 47). Dans la variation 9, la basse est figurée en croches (1) :



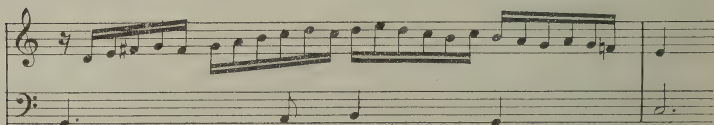
Dans la variation 10, la figuration est plus rapide et se fait en doubles croches : elle occupe la voix supérieure. tandis que le thème est au ténor :



La variation 12 offre une figuration en triolets syncopés, confiés au *superius*, le thème étant placé au ténor :



Enfin, la variation 14 présente des sextolets réguliers au *superius ;* le thème est à la basse :



On voit, par ces exemples, que l'objectif du musicien a été d'animer insensiblement la figuration du thème soumis à variations. Aussi est-ce surtout dans le genre variation de chanson profane ou de danse que nous rencontrons ces figures ternaires. Cependant, Peter Philips les emploie fréquemment dans ses transcriptions de madri-

(1) Dans les diverses citations qui suivent, nous supprimons, pour simplifier, les parties qui ne sont ni le thème ni la figuration qui nous intéressent.

gaux italiens et de chansons françaises : mais elles y ont en réalité une valeur mélodique proprement dite tout aussi importante que leur valeur figurative. Ainsi, dans la transcription colorée de la chanson d'Orlande de Lassus, *Margott Laborez* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 333) :



On n'observe guère d'évolution dans l'emploi de ce genre de figuration. Byrd a été probablement le premier à en faire usage. Bull, G. Farnaby et Tomkins sont les principaux maîtres qui s'en sont servis après Byrd et Philips (1).

2) **Figures rythmiques proprement dites.**

Les figurations en triolets ou sextolets se rattachent au concept du rythme, mais ce ne sont pas, à vrai dire, des figures rythmiques dans le sens étroit du mot. Ces dernières apparaissent dès Tallis, chez qui nous les rencontrons dans ses deux chorals figurés *Felix namque* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 427 et II, p. 1). La forme qu'elles y affectent peut se représenter par ce schéma :

 (2)

Exemple extrait du premier *Felix namque :*



(Le *cantus firmus* est au *superius;* la figuration rythmique se fait en tierces parallèles aux deux autres voix).

---

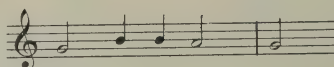
(1) Cabezon a utilisé les figures ternaires à caractère progressif dans ses *tientos* et ses variations, mais sans idée de virtuosité, et avec un mélange évident de modernité et d'archaïsme (voir, par ex., le *tiento del primer tono*, n° 3 des *tientos* du vol. IV de l'*Hisp. schol. mus. sacr.*).

(2) Cabezon offre déjà des exemples nombreux et remarquables de l'emploi de cette figure, notamment dans le *tiento* cité dans la note précédente.

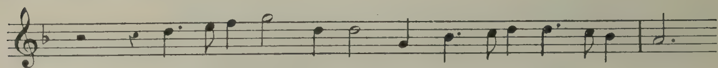
La variante se rencontre très fréquemment dans des œuvres moins anciennes : ainsi, dans les variations de Byrd sur la chanson : *O Mistris myne* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 258) :



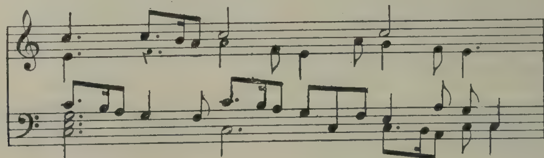
Dans la première mesure, la figure rythmique est un simple contrepoint figuratif; dans la seconde, elle n'est autre qu'une figuration rythmique du thème lui-même :



La figure rythmique : ou est celle que l'on observe le plus souvent chez les virginalistes. Mais, à côté de cette formule fondamentale, nous en rencontrons bien d'autres encore, qui manifestent à quel degré de raffinement les maîtres anglais étaient arrivés dans l'art du détail figuratif. Ainsi, ce rythme de canarie ou de gigue, qui, alangui, fait penser à la sicilienne : ou . Nous le trouvons dans la *Galiarda Passamezzo* de Byrd (*Fitzw. V. B.*, I, p. 209) qui date d'avant 1592 (1) :

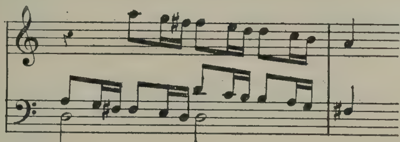


ainsi que dans l'inépuisable *Walsingham* de Bull (*Fitzw. V. B.*, I, p. 1) :



(1) Dans cet exemple, la formule rythmique a plutôt une valeur mélodique que figurative.

Nous rencontrons aussi le dessin rythmique suivant : que Bull emploie d'une manière systématique, dans sa *Quadran Pavan* (*Fitzw. V. B.*; I, p. 107) :

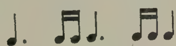


(La figure rythmique est combinée avec des imitations, des séquences et des contrepoints en tierces.)

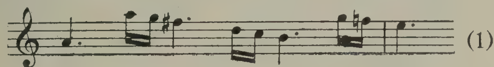
Bull donne parfois à ce dessin un caractère ondulant, d'aspect très moderne, qui fait penser à Schubert : Variation de Gaillarde (*Fitzw. V. B.*, I, p. 173) :



Nous trouvons, chez le même maître, la figure rythmique suivante :



Ainsi, dans une gaillarde (*Fitzw. V. B.*, II, p. 125) :


(1)

Bull n'est pas le seul à utiliser ces diverses formules rythmiques, d'un dessin si nouveau pour l'époque; Byrd nous offre nombre d'exemples de cette sorte de figuration. De même, G. Farnaby : ce dernier possède, au surplus, des formules qui lui sont personnelles et qui semblent se rattacher à l'humour spécial qui le distingue. Dans l'une de ses fantaisies (*Fitzw. V. B.*, II, p. 347), il nous propose le dessin suivant :



Dans une autre fantaisie (*Fitzw. V. B.*, II, p. 313), il développe ce dessin à la fois rythmique et séquentiel :

(1) Ne dirait-on pas un passage extrait d'un « air joyeux » d'opéra vénitien du milieu du XVIIe siècle ?

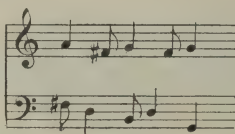


Gibbons, dans sa *Fantasia* de *Parthenia* (p. 38 de l'éd. Rimbault), nous impose ces curieux contretemps :

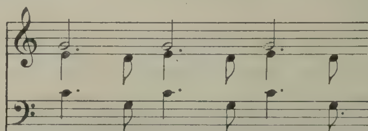


Tomkins les reprend pour son compte et les confie à deux voix qui se contrarient mutuellement :

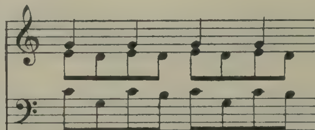
A Grounde (*Fitzw. V. B.*, II, p. 87) :



Enfin, certains virginalistes emploient des figurations rythmiques dans un but pittoresque et expressif. Ainsi fait Byrd, dans la pièce où il s'est évertué à rendre sur le virginal le son des cloches (*The Bells, Fitzw. V. B.*, I, p. 274). Bull s'essayant, dans *The King's Hunt* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 116), à rendre le mouvement d'une chasse, utilise ce dessin rythmique :



qu'il transforme plus loin de la manière suivante, afin de lui donner plus d'animation :



Enfin, Munday se sert de différents effets rythmiques dans sa fantaisie sur le beau temps et l'orage (*Fitzw. V. B.*, I, p. 23). Il traduit ainsi la lumière soudaine des éclairs :

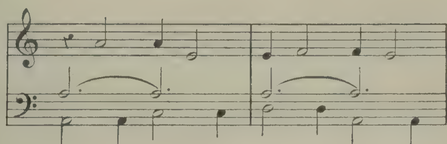


(Il y a ici séquence en même temps que figuration rythmique) (1).

3) **Figures en contretemps.**

Nous rencontrons ce genre de figuration dès le second choral figuré, *Felix namque* de Tallis (*Fitzw. V. B.*, II, p. 1).

Ainsi, dans le passage suivant :



(*Cantus firmus* au ténor. Contretemps liés entre le *superius* et la basse).

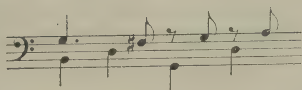
Dans la suite, nous voyons apparaître ces contretemps sous des formes assez diverses chez les principaux virginalistes, notamment chez Byrd, Bull et Farnaby : c'est chez ces deux derniers qu'on en trouve le plus grand nombre d'exemples :

Pavana St-Petre, de Byrd (*Parthenia,* p. 2 de l'édition Rimbault) :



(Contretemps entre notes liées.)

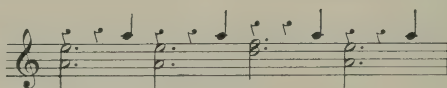
Dans une fantaisie de Byrd (*Fitzw. V. B.,* II, p. 406), les notes en contretemps ne sont liées qu'à une seule des deux voix :



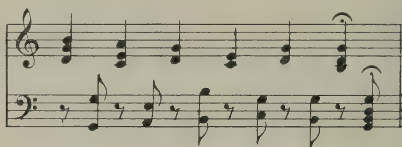
Même cas dans *Callino Casturame* (*Fitzw. V.B.,* II, p. 186), où les

(1) Les virginalistes ne sont nullement les *inventeurs* des diverses formules rythmiques inventoriées ci-dessus : ils en ont simplement généralisé et varié l'emploi. Dans le *Buxheimer Orgelbuch* (seconde moitié du xv[e] siècle) on trouve déjà la plupart de ces dessins rythmiques utilisés à titre figuratif, mais, bien entendu, d'une manière très primitive et plus ou moins scolastique. On rencontre d'ailleurs, dans cette tablature, quantité d'autres figures, plus particulièrement des séquences, dont la présence indique qu'à cette époque reculée, la musique instrumentale avait déjà fait un grand pas dans la voie de l'émancipation.

notes en contretemps se détachent d'une manière pittoresque sur une basse en bourdon :

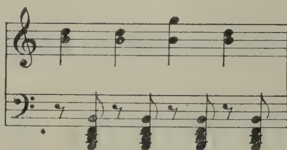


Chez Bull, les figurations en contretemps se compliquent parfois d'éléments harmoniques plus définis que chez Byrd. Ainsi, dans la *Gaillarde Lumley* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 54) :

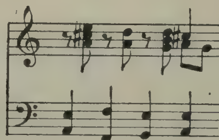


(Il y a en outre ici décomposition d'accords.)

Nous venons de voir, dans *Callino Casturame,* les contretemps intervenir comme facteur pittoresque. Bull va nous offrir, à cet égard, des éléments plus précis dans sa *King's Hunt* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 116), où il se sert d'accords ou de fragments d'accords en contretemps pour exprimer la course haletante des chasseurs :

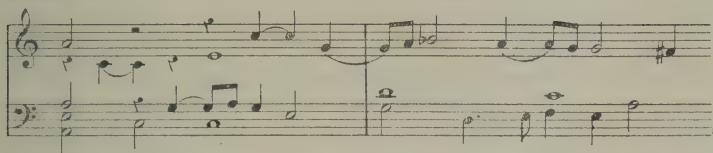


Un autre maître, Peerson, décrit la chute des feuilles (*Fitzw. V. B.*, II, 423) et se sert, à cette fin, d'accords brisés dont les fragments forment contretemps entre eux :



Enfin, les figures en contretemps s'emploient aussi pour exprimer le vague, l'indéfini. Ainsi, dans sa dernière variation sur la gamme de solmisation *ut, ré, mi, fa, sol, la* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 395), Byrd

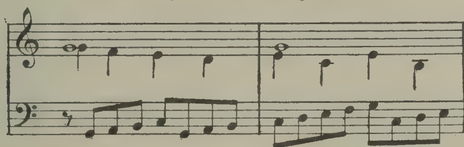
produit un charmant effet de *perdendosi* au moyen de syncopes indécises (1) :



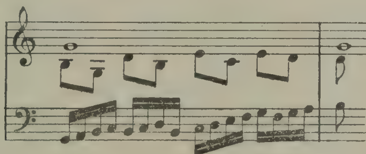
4) **Figurations symétriques.**

Les virginalistes nous font, en dernier lieu, faire connaissance avec des combinaisons rythmiques qui visent à une régularité, à une symétrie absolue. Nous ne rencontrons guère cette préoccupation que chez Bull, G. Farnaby et Gibbons, mais elle est très caractéristique et se manifeste par l'emploi systématique, à deux voix différentes, de valeurs inégales, mais dont le contact laisse l'impression d'une symétrie parfaite. Bull fournit des exemples scolastiques de cette forme de figuration, dans un *Miserere à trois voix* du *Fitzw. V. B.* (II, p. 442). Il s'agit, dans ce morceau, d'une mélodie liturgique, traitée en forme de variation. Dans la première variation, les deux voix en contrepoint libre qui accompagnent le thème, se présentent sous les espèces d'une partie d'alto en noires régulières se détachant sur une partie de basse en croches régulières :

Cantus firmus au *superius :*



Dans la deuxième variation, le dispositif est le même, mais les valeurs des contrepoints sont dédoublées :



(1) On peut trouver des rudiments de contretemps mélodico-figuratifs dans la 5e des *Diferencias* de Cabezon, reproduites p. 20 du vol. VIII de l'*Hisp. schol. mus. sacr.*

Dans la troisième et dernière variation, le *cantus firmus* étant au ténor, le contrepoint en croches régulières passe à la basse et les doubles croches au *superius :*



Les grandes variations *Walsingham*, de Bull (*Fitzw. V. B.*, I, p. 1), contiennent également des exemples de cette forme de figuration. Dans un prélude du même Bull (*Id.*, II, p. 259), elle s'applique à des fragments de gamme en tierces, et comporte des brisures d'intervalle à l'une des voix :


(1)

C. — *Figures harmoniques.*

Nous arrivons maintenant à un genre de figuration progressive de la plus haute importance, à savoir : le groupe des figures qui se réclament d'une origine harmonique. Avant d'analyser les aspects divers qu'elles peuvent revêtir, nous allons faire quelques observations préliminaires d'ordre général, qui nous aideront à en mieux comprendre la signification.

Nous avons déjà signalé plus haut l'action qu'a eue la musique de luth dans la formation d'un style instrumental indépendant de la polyphonie imitative. Instrument plus susceptible de produire des successions variées d'accords que de rendre le jeu subtil des imitations, le luth se créa peu à peu, au XVI[e] siècle, un répertoire dans lequel la vieille polyphonie était battue en brèche par l'harmonie naissante. D'un autre côté, lorsque les luthistes avaient à transcrire pour leur instrument des œuvres appartenant à l'ancienne polyphonie

(1) Il y a des traces de figuration symétrique chez Cabezon (voir les *Diferencias*, p. 20 du vol. VIII de l'*Hisp. schol. mus. sacr.*).

vocale, ils écartaient les difficultés d'exécution en éliminant certains éléments qui formaient obstacle à la libre expansion de la technique propre du luth, en d'autres termes, en réduisant l'œuvre à sa substance harmonique. Bien que l'harmonie théorique fût loin d'être constituée au XVI[e] siècle, toute composition polyphonique de l'époque pouvait, à la rigueur, être considérée comme une succession d'accords, très apparente en cas d'homophonie, mais plus ou moins dissimulée sous le jeu imitatif en cas de polyphonie à la néerlandaise. Dans le premier cas, la tâche était des plus facile pour le luthiste; dans le second, il avait à réaliser un travail moins aisé, qui consistait à contracter les voix de telle façon que l'œuvre, tout en subissant des modifications de détail, ne fût point défigurée dans son allure générale.

En quoi consistaient ces modifications? Qu'il nous suffise de constater que la principale consistait dans une atteinte portée à la marche rigoureuse des voix : si, à un moment donné, il y a intérêt à supprimer une ou plusieurs notes appartenant à l'une ou l'autre d'entre elles, on les supprime; si, d'autre part, il convient, pour renforcer un accord, d'ajouter une note dont l'effet est d'augmenter leur nombre, on n'hésite pas à le faire. Cette technique spéciale, pratiquée par les luthistes dans leurs transcriptions de musique vocale, l'est a fortiori dans leurs compositions libres.

Comme les instruments à cordes pourvus de clavier partagaient avec le luth l'inaptitude relative de ce dernier à faire valoir le jeu imitatif, il n'y a rien d'étonnant à ce que les maîtres du clavier aient emprunté aux luthistes leur manière d'en user en toute liberté avec le nombre des voix polyphoniques. C'est ce que firent notamment les coloristes allemands de la fin du XVI[e] siècle dans leurs tablatures, comme l'a fort bien expliqué M. Seiffert, dans sa *Geschichte der Klaviermusik* (pp. 21 et ss.) (1).

Les virginalistes anglais ont suivi la même voie, mais avec une plus grande indépendance et une conscience plus nette des ressources propres du clavier. Aussi sont-ils arrivés beaucoup plus rapidement que les musiciens continentaux, non seulement à se libérer de la tutelle de la musique vocale et de l'orgue, mais encore à créer une technique du clavier dans laquelle les emprunts au luth n'eurent bientôt plus qu'une part assez secondaire. C'est dans ce fait qu'il faut voir la raison principale pour laquelle la musique de luth anglaise de l'époque de Shakespeare a en quelque sorte vécu à l'ombre de la

---

(1) Cette pratique date déjà du XV[e] siècle : on trouve, en effet, dans le *Buxheimer Orgelbuch* (vers 1450-60), quantité de pièces (transcriptions colorées de chansons polyphoniques) dans lesquelles des voix ont été ajoutées ou supprimées, par endroits, au bénéfice de l'effet instrumental.

musique de virginal, et est, pour ce motif, fort peu connue de nos jours (1).

Si l'on veut se rendre compte des atteintes portées à la marche rigoureuse des voix dans la musique de clavier anglaise, il ne faut guère se donner de peine pour en trouver de multiples exemples. Déjà, à l'aurore du XVI[e] siècle, Ashton nous en offre dans le *Hornepype* que nous avons analysé plus haut (voir p. 15 et ss.). Dans la suite, ce procédé est devenu une règle d'application si générale que, même dans les pièces dont le sous-titre : « à 3 voix » ou « à 4 voix » indique que le musicien a entendu se plier à une certaine rigueur polyphonique, le nombre de voix indiqué n'est jamais observé d'une manière absolument stricte : ainsi, le *Miserere* à trois voix de Bull (*Fitzw. V. B.*, II, p. 442) se termine par un accord de *sol* majeur comportant six notes : le *sol* est deux fois doublé à l'octave, le *ré* une fois. Même observation pour le *Miserere* à trois voix de Byrd (*Fitzw. V. B.*, II, p. 230). Dans le *Miserere* à quatre voix de ce dernier maître (*Fitzw. V. B.*, II, p. 232), une cinquième voix s'insinue dans le tissu polyphonique dès l'avant-dernière mesure, par suite d'un redoublement d'octave, et l'accord final a six voix. La *Fantazia* à quatre voix de Gibbons (*Parthenia*, p. 38 de l'édition Rimbault), se conclut également par un accord de six notes comportant deux redoublements à l'octave.

Si l'on met à part ce genre de compositions et que l'on observe la structure interne des pièces dont le nombre de voix n'est pas déterminé par une indication expresse, on sera amené à faire, avec M. Seiffert (2), les remarques suivantes : « La polyphonie des virginalistes n'est qu'apparente, non seulement dans leurs morceaux spécialement destinés au clavier, mais encore dans leurs fantaisies en style figuré. Il est extrêmement rare qu'un même nombre de voix soit maintenu d'un bout à l'autre d'un morceau : ce nombre est tantôt augmenté, tantôt diminué en cours de route, suivant les besoins de l'harmonie. De-ci de-là, on voit intervenir des voix libres surajoutées ; ailleurs se produisent des croisements de voix qui aboutissent à des confusions à la faveur desquelles les voix qui sont entrées en

---

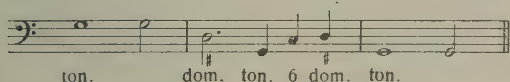
(1) Voir, à ce sujet, le résumé de la communication de M. Norlind, au congrès de la S. I. M. (Londres 1911) : *English music for the lute in the time of Shakespeare* (Bull. mens. de la S. I. M., XIII, 2, p. 75). Voir aussi l'étude de M. Chilesotti : *La Rocca e 'l fuso,* parue dans la *Rivista musicale italiana*, vol. XIX, fasc. 2°, 1912 : l'auteur y reproduit une lettre de M. Dent, dans laquelle ce dernier déclare que la bibliothèque de l'Université de Cambridge possède une quantité de musique anglaise de luth, en majeure partie contemporaine du *Fitzw. V. B.*

(2) *Op. cit.*, p. 63.

jeu se perdent peu à peu ou disparaissent soudain; ailleurs encore, passent à travers toutes les voix des figures animées qu'exécutent en partie la main droite et en partie la main gauche. Il résulte de tout cela un tissu musical capricieux et fantasque dans lequel il devient impossible de discerner ce qui est *superius, alto, ténor* ou *basse* (1) ». Il y a là, en réalité, une *polyphonie libre évoluant vers l'harmonie.* Son existence coïncide avec la poussée générale qui entraîne la musique vers l'harmonie, aux confins du XVIe et du XVIIe siècle. La manifestation la plus tangible de cet état de choses est la basse continue, qui s'établit définitivement en Italie pendant les premières années du XVIIe siècle, et passa très rapidement en Angleterre : on y voit en effet paraître, dès 1601, des recueils d'*Ayres* avec basse continue.

Cette orientation vers le concept harmonique apparaît avec une singulière évidence dans un assez grand nombre de pièces virginalistiques, où la partie confiée à la basse se distingue par une carrure très nette, qui fait déjà pressentir les marches de basse de la période classique de l'harmonie. C'est surtout dans la musique de danse que l'on observe cette particularité : ainsi, par exemple, dans une gaillarde de Bull, solidaire de la pavane de *My Lord Lumley* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 54) :

ton. dom. ton sous-dom.



On voit, non seulement par la marche de cette basse, mais au surplus par les accords qui lui sont appliqués en fait, qu'il y a là une véritable recherche d'équilibre tonal, basé sur les rapports respectifs de tonique, dominante et sous-dominante. Cette succession de notes forme, en effet, les assises essentielles du ton de *sol* majeur; aussi, le début de la gaillarde donne-t-il bien l'impression de cette tonalité, si l'on met à part quelques passages où le *fa,* de dièse, devient naturel (2).

Il importe que nous nous arrêtions un peu plus longtemps à cette question de la tonalité des morceaux virginalistiques. A la vérité, à

---

(1) M. Seiffert reproduit, dans cette dernière phrase, les termes employés par Samuel Scheidt, dans la préface de sa *Tabulatura nova* (1624).

(2) Les exemples de ce genre pourraient être multipliés; voir, entre autres : *Monsieurs Alman* de Byrd (*Fitzw.*, I, p. 234); *The Duke of Brunswick's Alman* de Bull (II, p. 146); *Alman* de Byrd (II, p. 182); *Pavana* de Tisdall (II, p, 307), etc.

l'époque où ces œuvres furent composées, l'on vivait encore, théoriquement, sous l'empire des modes d'église. Il en résulte que le plus grand nombre d'entre elles sont écrites sans armature à la clef, quelle qu'en soit la tonique. Lorsque le morceau porte un bémol à la clef — ce qui arrive assez fréquemment — ou deux bémols — ce qui est beaucoup plus rare — cela n'indique nullement que, dans la pensée du musicien, le morceau est en *fa* majeur ou en *ré* mineur, ou bien en *si* bémol majeur ou en *sol* mineur, mais qu'il est écrit dans un mode d'église transposé, soit une quarte plus haut ou une quinte plus bas, ce qui nécessite un bémol à la clef, soit deux quartes plus haut ou deux quintes plus bas, ce qui exige deux bémols à la clef.

Cependant, si la plupart des pièces virginalistiques ne nous donnent point l'impression absolue du majeur ou du mineur modernes, d'un autre côté, elles ne nous rappellent que très exceptionnellement les modes d'église dans leur pureté primitive, c'est à dire privés de tout signe d'altération. Nous observons, au contraire, que de nombreuses altérations interviennent au cours de ces morceaux et tendent ainsi à leur donner une physionomie qui les rapproche dans une certaine mesure des modes majeurs et mineurs modernes. Nous nous trouvons donc en présence d'une conception harmonique de transition, où tout en se rattachant au passé, l'on marche pourtant à tâtons vers des horizons nouveaux. Il n'y a point là un état de choses qui appartienne en propre aux virginalistes anglais. Les madrigalistes italiens de la seconde moitié du XVIe siècle nous offrent exactement le même spectacle, et l'on peut dire que ce qui fait en grande partie le charme de la musique italienne et anglaise de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe, c'est précisément cette incertitude tonale, cette liberté harmonique relative, qui, maniée par des artistes de génie, procure d'exquises sensations de poésie et de rêve.

Prenons quelques exemples. Le premier morceau que nous rencontrons dans le *Fitzw. V. B.*, vol. I, p. 1, est *Walsingham* de Bull. Rien à la clef. La fin de la première variation nous avertit que nous sommes dans le mode de *la*. Mais les nombreuses altérations que nous rencontrons en cours de route, nous montrent qu'il ne peut plus être question du vieux mode d'église en *la*. Sommes-nous en *la* majeur ou en *la* mineur? Le début de la variation est peu démonstratif à cet égard : il nous laisse cependant une impression générale de *la* mineur, qui s'accentue dans les mesures suivantes, grâce à l'intervention d'un accord de dominante pourvu d'un *sol* dièse; à la fin de la variation, ce *la* mineur assez vacillant, se transforme en un *la* majeur caractéristique, grâce à la présence du *fa* dièse, du *do* dièse et du *sol* dièse.

Le deuxième morceau du *Fitzw. V. B.* (I, p. 19), est une *Fantasia* de Munday. Rien à la clef. La cadence finale nous révèle le ton de *la*. De nombreuses altérations nous empêchent d'y retrouver le mode ecclésiastique de *la*. Mais rien, dans l'emploi et la succession de ces altérations, ne nous permet de dire que nous soyons en *la* majeur ou en *la* mineur modernes. Plus encore : l'accord final *la*, *do* dièse, *mi*, étant donné ce qui le précède — une mesure où l'on rencontre le *do* dièse et le *si* bémol et non le *fa* dièse et le *sol* dièse, — doit être considéré plutôt comme un accord de dominante du ton de *ré* mineur, que comme un accord de tonique de *la* majeur.

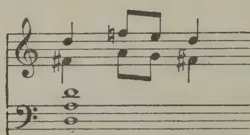
Sautons une quarantaine de pages et nous tombons (p. 65) sur le premier morceau du recueil qui ait un bémol à la clef : une *Alman* (allemande) d'un anonyme. Le bémol à la clef ne marque nullement que nous sommes en *fa* majeur ou en *ré* mineur, mais bien qu'il s'agit du mode d'église en *ré*, transposé une quarte plus haut, c'est-à-dire en *sol*. Mais des altérations diverses et très nombreuses viennent, d'un bout à l'autre du morceau, dénaturer le caractère du vieux mode, sans toutefois nous donner la sensation nette de l'une ou l'autre de nos tonalités modernes. Au début, on a l'impression d'un *sol* mineur sans *mi* bémol, mais dès la deuxième mesure, le *mi* bémol intervient, et l'on a affaire à du *sol* mineur pur; troisième mesure : arrêt sur l'accord de dominante de *sol* majeur; quatrième mesure : le *fa* dièse devient *fa* naturel; nous sommes subitement transportés en *fa* majeur, pour être bientôt ramenés, dans la mesure conclusive qui suit, au ton de *sol* mineur sans *mi* bémol.

Passons à la page 291 : nous y trouvons, pour la première fois, une pièce de virginal qui porte deux bémols à la clef (*Pavana Pagget,* de Philips). Cela ne veut point dire que nous soyons en *si* bémol majeur ou en *sol* mineur, mais bien que le morceau est écrit dans le mode ecclésiastique de *ré*, transposé deux quartes plus haut, c'est-à-dire, en *do*. Cependant, de fréquentes altérations viennent de nouveau empêcher que le mode de *ré* apparaisse dans toute sa pureté. La première mesure nous donne nettement l'impression de l'*ut* mineur moderne, grâce à un bécarre appliqué au *si :* cette impression disparaît dès la deuxième mesure, où, à la faveur de l'absence de toute autre altération que *si* bémol et *mi* bémol, le vieux mode en *ré* transposé semble reprendre ses droits; la troisième mesure nous laisse la sensation fugitive de *sol* mineur, grâce à l'intervention du *fa* dièse; cette sensation cesse un instant aux confins de la troisième et de la quatrième mesure, où le *mi* bémol et le *fa* dièse sont affectés d'un bécarre, et se reproduit ensuite au milieu de la quatrième mesure, pour aboutir bientôt à celle du *sol* majeur le plus pur (fin de la quatrième mesure et première moitié de la cinquième). Puis, nous avons de nouveau de l'*ut*

mineur (seconde moitié de la cinquième mesure et début de la sixième). Nous pourrions poursuivre cette analyse jusqu'au bout de la pièce : elle n'aurait d'autre résultat que de nous faire constater, une fois de plus, que les virginalistes pratiquaient une harmonie extrêmement libre, dégagée de la tyrannie des modes d'église et non encore engagée dans les liens de l'harmonie classique.

Ces divers exemples nous ont permis de jeter, en passant, un coup d'œil sur les nombreuses possibilités modulatoires qu'implique l'art des virginalistes, mais nous ont en même temps fait voir que les modulations employées par ces maîtres ont une origine purement empirique et nullement dérivée de règles préétablies. Il n'est qu'un seul cas dans lequel nous rencontrions la *volonté* préconçue de moduler et la réalisation méthodique de cet objectif : c'est le premier *ut, ré, mi, fa, sol, la (Fitzw. V. B.,* I, p. 183) de Bull. Nous ne nous attarderons pas, pour l'instant, à ce morceau de caractère exceptionnel, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, et dont nous ferons alors une analyse détaillée.

L'une des anomalies harmoniques que l'on rencontre le plus fréquemment chez les virginalistes consiste dans la *fausse relation* (1). En voici un exemple, tiré de la *Galiarda to my Lord Lumley's Pavan* de Bull (*Fitzw. V. B.*, I, 54) :

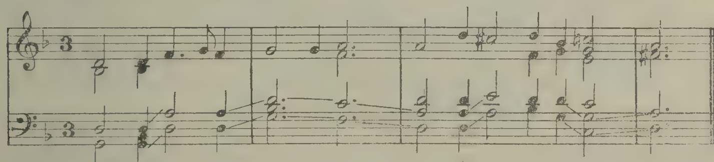


Il y a fausse relation entre le *fa* dièse du premier temps de la mesure et le *fa* naturel du deuxième temps, c'est-à-dire que, contrairement aux règles de l'harmonie classique, la descente chromatique *fa* dièse-*fa* naturel, a lieu, non pas à une seule voix, mais bien par l'intermédiaire de deux voix différentes. Les théoriciens de l'harmonie classique voient, dans ces fausses relations, un élément inacceptable de dureté, d'âpreté. Les virginalistes ne partagaient pas cette manière de voir, s'il faut en juger par les cas innombrables où ils utilisent la fausse relation, sans avoir en quoi que ce soit l'idée qu'elle pourrait être quelque chose d'anormal. Il est toutefois bon d'observer, avec MM. Fuller Maitland et Barclay Squire (préface à l'édition moderne du *Fitzw. V. B.*, p. XVIII), que le tempérament inégal de l'instrument

(1) M. Leichtentritt, *Geschichte der Motette,* p. 404, note 1, fait remarquer, d'après Walker, la fréquence des fausses relations dans la musique anglaise du XVIIe siècle.

devait contribuer à atténuer la dureté de ces fausses relations, parce qu'il se rapprochait plus de l'accord au moyen de quintes justes, que le tempérament égal (1). Quoi qu'il en soit, les fausses relations des virginalistes n'en produisent pas moins, même sur nos claviers modernes à tempérament égal, des effets très curieux et rarement désagréables.

Les fausses relations ne paraissent pas avoir été l'objet de critiques de la part des théoriciens de la seconde moitié du XVIe siècle et du début du XVIIe. Par contre, les quintes et les octaves parallèles étaient sévèrement bannies de la musique contrapontique vocale (2). Les virginalistes, suivant en cela l'exemple des luthistes, ne se gênaient pas pour violer cette prescription. A l'origine, c'était souvent une nécessité, résultant de ce que, dans les transcriptions de musique vocale pour un instrument, on ne pouvait, à raison de l'unification du timbre, tenir compte des croisements de voix grâce auxquels on évitait les quintes et les octaves parallèles dans les originaux vocaux (3). Mais indépendamment de ces cas, les virginalistes pratiquaient couramment les quintes et les octaves consécutives, sans y voir le moindre mal. Voici, à titre d'exemple, quelques mesures de la pièce anonyme *The Irish Ho-Hoane* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 87), dans lesquelles l'usage des quintes parallèles semble être l'effet d'une véritable gageure (4) :



Après ces longs préliminaires relatifs à la conception toute

(1) C'est également ce qui fait que l'on rencontre si fréquemment les fausses relations dans la musique vocale de l'époque, qui, elle, était entièrement indépendante de la question du tempérament égal ou inégal.

(2) Voir Seiffert, *op. cit.*, p. 23.

(3) Dans sa préface aux *Concerti ecclesiastici* de 1605, Viadana insiste (9e instruction) sur la nécessité absolue d'éviter les octaves et les quintes parallèles dans les parties vocales, mais les admet dans la réalisation du *continuo* à l'orgue.

(4) Le *Irish Ho-Hoane* semble être d'origine purement populaire. Or, il est avéré que la musique populaire de l'époque, en tant qu'elle pratiquait la polyphonie, ne répugnait nullement aux effets de quintes consécutives. Il en est ainsi, non seulement en Angleterre, mais également en Italie, où l'on rencontre de nombreux exemples de quintes parallèles dans les *laudi spirituali* (voir Alaleona, *Studi sulla storia dell' oratorio musicale in Italia*, p. 102 et ss.; éd. Bocca); les fausses relations abondent aussi dans ces petites compositions de style populaire.

empirique de l'harmonie par les virginalistes, nous sommes bien armés pour reprendre ce qui fait l'objet principal de notre étude, à savoir la figuration virginalistique en tant qu'elle emprunte ses éléments à une source harmonique. Nous rencontrons en premier lieu, dans cet ordre d'idées :

1) **Les contrepoints en tierces ou en sixtes.**

Prenons bien garde, tout d'abord, qu'il ne s'agit point ici de contrepoints en *tierces et sixtes*, ce qui nous ramènerait au faux-bourdon. Les contrepoints en tierces ou en sixtes sont, au contraire, une forme de figuration qui, bien que parente du faux-bourdon, trouve bien plus son origine dans le charme qui lui est propre et dans son heureuse adaptation à une musique instrumentale de nature progressive, que dans une vieille tradition qui se serait maintenue et aurait plus ou moins évolué.

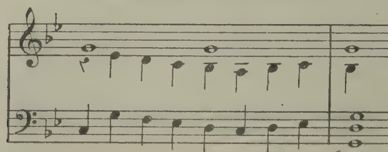
Les contrepoints en tierces ou en sixtes se rencontrent fréquemment chez Cabezon. Chez les virginalistes, nous les voyons apparaître concurremment avec le faux-bourdon, dès 1562, dans le premier *Felix namque* de Tallis (*Fitzw. V. B.*, I, 427).

(*Cantus firmus* au *superius*)



(Contrepoints en tierces. Par le déplacement de l'une des deux parties à l'octave supérieure ou inférieure, ils deviennent des contrepoints à la dixième, ce qui ne change rien au caractère de la consonance).

(*Cantus firmus* au *superius*)



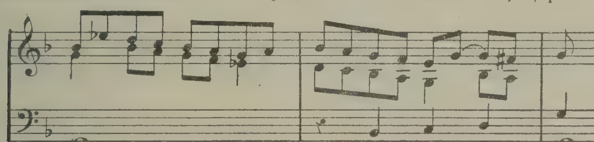
(Contrepoints en sixtes)

La fréquence de ce genre de contrepoints dans ce morceau d'origine relativement ancienne, semble plus ou moins répondre à la prédilection qu'ont toujours eue les Anglais pour les consonances de tierces et de sixtes. A cet égard, on pourrait dire que, dans certaines œuvres de transition, telles que ce choral, leur présence dénote,

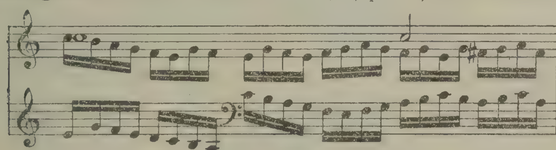
malgré tout, quelque attache avec le passé. Hawkins publie, dans son traité d'histoire de la musique (1776) une pièce de Blitheman, intitulée *A meane* et écrite en style imitatif de *ricercar,* sans figuration proprement dite, pièce dans laquelle les trois voix qui constituent le tissu contrapontique mettent une véritable obstination à former entre elles des successions de sixtes ou de tierces. Ce qu'il y a de nouveau chez Tallis, c'est l'application de ces successions de consonances à la figuration instrumentale (1).

Après Tallis, nous voyons les autres virginalistes moins anciens utiliser couramment les contrepoints en tierces ou en sixtes comme procédé de figuration. Aucune évolution ne se remarque dans leur emploi. Byrd s'en sert dans les plus anciens de ses morceaux dont nous connaissions la date, par exemple dans une partie de ceux qui sont communs au *Fitzw. V. B.* et au *Nevell's Book* (1591). Philips semble les affectionner tout particulièrement, de même que Giles Farnaby. John Bull en fait parfois un objet de virtuosité en les confiant à la main gauche, dans un mouvement rapide (2). Quelques exemples donneront une idée de ce mode de figuration :

Passamezzo Pavana de Philips, 1592 (*Fitzw. V. B.,* I, p. 299) :



Walsingham de Bull (*Fitzw. V. B.,* I, p. 1); 26e variation :



Utilisés de certaines manières, les contrepoints en tierces ou en sixtes produisent les plus charmants effets expressifs : ainsi, dans un

---

(1) Les guirlandes de tierces ou de sixtes figuratives se rencontrent déjà fréquemment, à côté d'autres figures, dans la tablature d'orgue allemande de Kleber (vers 1520).

(2) Par ex., dans ses vingt-trois variations sur la gamme de solmisation *ut, ré, mi, fa, sol, la* (*Fitzw. V. B.,* II, p. 281).

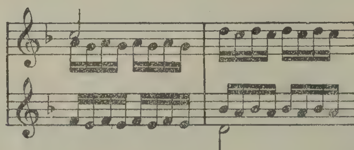
passage du *Wooddy-Cock* de G. Farnaby (*Fitzw. V. B.*, II, p. 138), où ils donnent l'impression d'un ruisseau qui murmure :



Plus loin, ils font pressentir les Champs-Elysées d'*Orphée* et les jardins enchantés d'*Armide :*



Dans la Chasse royale (*The King's Hunt, Fitzw. V. B.*, I, p. 196) du même Farnaby, des contrepoints animés en tierces produisent un effet pittoresque de mouvement :

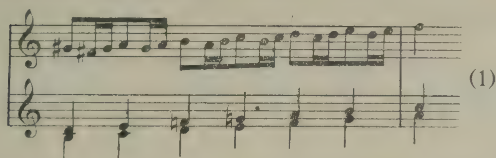


Plus loin :



Enfin, chez Tomkins, nous rencontrons un cas où les contrepoints en tierces et en sixtes sont utilisés d'une manière simultanée, d'où résulte une succession d'accords de sixtes qui n'a aucune attache réelle avec le faux-bourdon archaïque, tant à raison du caractère général du morceau que du contexte :

The Hunting's galliard (*Fitzw. V. B.*, II, 100) :



(1)

2) **Retards et appoggiatures.**

Théoriquement, retards et appoggiatures sont des concepts inséparables de l'harmonie classique. Mais en fait, bien longtemps avant que cette dernière fût constituée, ces accidents harmoniques étaient couramment utilisés dans la pratique : la musique polyphonique vocale du XVIe siècle tire d'eux ses effets de dissonance les plus caractéristiques. Certains morceaux d'orgue italiens du début du XVIIe siècle (2), dans lesquels le retard recevait une application systématique, portaient un nom spécial : *toccate di durezze e ligature*, qui consacrait, par sa signification, la reconnaissance théorique de cet effet si spécial et si singulièrement expressif.

Les virginalistes pratiquent constamment le retard et l'appoggiature : mais ils ne l'emploient pas seulement comme élément indispensable à la variété des successions harmoniques qui forment la trame de leurs morceaux : ils s'en servent encore comme procédé de figuration. Le cas est peu fréquent et dénote, dans les rares passages où on le rencontre, un raffinement peu commun dans l'art de figurer.

Byrd nous en offre un premier exemple, dans sa *Galiarda Passamezzo* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 209), qui date d'avant 1592 :



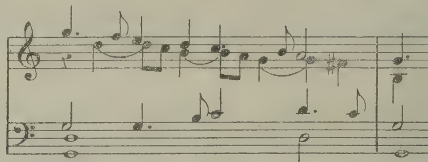
On observe à deux reprises, dans ce passage, un retard de la

(1) Des exemples semblables nous sont très souvent fournis par les compositeurs classiques : ainsi, Beethoven, dans son quatuor op. 59, n° 1 (premier mouvement) et dans sa sonate pour piano op. 2, n° 3 (début du finale). On en trouve aussi chez des musiciens ultra-modernes : ainsi, dans le *Rosenkavalier* de M. Strauss, (pp. 184 et 301 de la partition allemande pour chant et piano, Ed. Fürstner).

(2) Voir Torchi, *L'Arte musicale in Italia*, vol. III, pp. 231 et 370.

fondamentale primitive *do* de l'accord de quarte et sixte ,
retard obtenu par la tenue du *ré* de l'accord précédent.

De Morley, on trouve un exemple fort caractéristique, dans sa deuxième variation sur la chanson *Goe from my window* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 42) :



Il y a là une succession figurative de retards, d'appoggiatures et de notes de passage, dont l'effet est des plus charmant.

Le choral figuré *In nomine* de Bull (*Fitzw. V. B.*, II, p. 34) présente des successions de retards du plus haut intérêt. La citation suivante en donnera une idée précise :



(*Cantus firmus* à la basse).

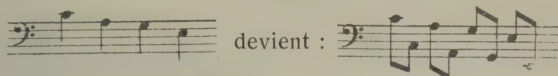
Bull nous offre encore des exemples de retards et d'appoggiatures figuratifs dans ses variations sur la *Quadran Pavan* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 107). Enfin, Farnaby (*Pavane, Fitzw. V. B.*, I, p. 141), Gibbons (*Pavane, Parthenia*, p. 42 et *Prélude, Parthenia*, p. 49) et Tomkins (*Worster Braules, Fitzw. V. B.*, II, p. 269) nous fournissent quelques exemples forts intéressants, mais dont le caractère figuratif n'est pas établi d'une manière aussi nette que dans les citations qui précèdent.

3) **Brisure ou décomposition d'intervalles ou d'accords.**

Nous arrivons maintenant à un mode de figuration virginalistique d'une importance extrême : la brisure ou décomposition d'intervalles ou d'accords. En ce qui regarde la brisure d'intervalles, on peut soutenir à bon droit que son origine harmonique est sujette à caution et qu'elle n'est autre chose qu'une variété de la broderie mélodique. Mais en fait, elle se pratique suivant des procédés absolument assimilables à ceux que l'on emploie pour la brisure d'accords ; et, au

surplus, les effets particuliers tirés de l'une sont en tout et pour tout semblables à ceux de l'autre : de là, l'opportunité de grouper ces deux formes de figuration sous une seule et même rubrique.

En quoi consiste la brisure d'intervalles? Bull en offre des exemples frappants : Voulant donner plus d'animation à cette succession de notes :  et lui conférer un caractère instrumental plus frappant, il les dédouble ainsi :



(Choral figuré : *Gloria tibi trinitas, Fitzw. V. B.*, I, p. 160.)

Dans le choral *Salvator mundi* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 163), Bull traite de la même manière une série de notes qui se suivent par degrés partiellement disjoints et partiellement conjoints :

devient :

Dans le même choral, le fragment suivant :



devient, par l'effet d'une figuration plus compliquée :



Worster Braules, de Tomkins, offre des brisures d'intervalles dont le caractère spécifiquement virginalistique est singulièrement accentué :



On voit, d'après un exemple de cette sorte, jusqu'à quel point les virtuoses du virginal profitaient de l'étendue de leur instrument, et comment, grâce à ce système, ils arrivaient à créer des œuvres qui formaient un contraste complet avec les constructions planes de la polyphonie rigoureuse.

Dans certains cas, la brisure d'intervalles se manifeste par une sorte de battement de la basse où l'on peut voir — tout autant que

dans la répétition rapide d'une seule et même note — l'origine des basses en tremolo de la période classique. Ainsi, dans les variations de Gibbons sur la chanson : *The Woods so wild* (*Fitzw. V. B.*, I, 144) :



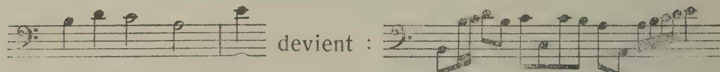
Ce battement a une signification descriptive dans *The King's Hunt* de Bull (*Fitzw. V. B.*, II, p. 116) :



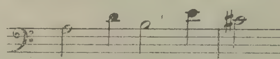
Dans d'autres cas, nous avons affaire à des figures plus compliquées, qui sont à mi-chemin de la brisure d'intervalles et de la broderie, telle que nous l'avons définie plus haut en tant que procédé de figuration mélodique ; ainsi, dans une variation de pavane de Richardson (*Fitzw. V. B.*, I, p. 29) :



Dans une variation de gaillarde de Bull (*Fitzw. V. B.*, I, p. 177) :



Dans *The Duchesse of Brunswick's Toy* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 412) le même Bull figure cette succession de notes :



de la manière suivante :

On voit, d'après ces derniers exemples, le rôle important que jouent les notes de passage dans ces combinaisons figuratives.

La brisure d'accords se manifeste sous diverses formes : la plus simple, qui est en même temps la plus fréquente et la plus caractéristique du style des virginalistes, est la quinte décomposée. Nous l'avons déjà vu utiliser au début du XVI[e] siècle, par Hughe Ashton. William Byrd la reprend, dans la suite, et s'en sert très fréquemment.

Nous l'avons observée dans plus de la moitié de celles de ses compositions que nous avons pu analyser. Elle s'y présente généralement sous une forme rythmique, dont le type ordinaire est celui-ci :

Fantaisie de Byrd, (*Fitzw. V. B.*, I, p. 37) :



et c'est le plus souvent dans les cadences conclusives qu'on la voit intervenir. Son origine doit être cherchée dans un effet propre aux instruments de cuivre utilisés à la guerre et à la chasse, instruments sur lesquels la quinte, son 3 de l'échelle des harmoniques, était le son le plus fréquemment employé, concurremment avec la tonique. L'on peut trouver la confirmation de cette origine dans un morceau de Byrd, la *Marche du comte d'Oxfora* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 402), qui date d'avant 1592 et dont les nombreuses quintes décomposées ont pour but évident d'imiter des fanfares guerrières (1). La quinte décomposée s'écarte rarement de la petite formule rythmique de Byrd que nous avons donnée en exemple. Dans une gaillarde de Gibbons, le rythme disparaît et nous avons :



(*Parthenia*, p. 35).

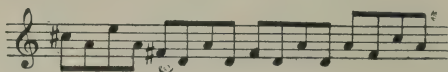
Les virginalistes autres que Byrd ne semblent pas avoir eu la prédilection de leur aîné pour la quinte décomposée. Philips l'emploie très rarement, Bull à peine dans le quart de ses pièces et Farnaby dans un nombre fort limité de morceaux. Sans doute sera-t-elle devenue l'objet d'une certaine déconsidération, vers le début du XVII[e] siècle, à la faveur du développement croissant du sens harmonique et de la tendance à considérer l'accord de trois sons, non plus comme un simple accident polyphonique, mais bien comme une véritable entité harmonique (2). Il est assez naturel de penser qu'à partir du moment où les virginalistes eurent conscience qu'ils pouvaient obtenir des effets admirablement appropriés aux ressources de leur instrument en brisant les accords de diverses manières, ils aban-

(1) On rencontre déjà des petites formules de ce genre chez les polyphonistes du XIV[e] et du XV[e] siècle. Ainsi, par exemple, dans le contreténor du rondeau en canon *Ma fin est mon commencement* de Machault (environ 1300 — après 1371), reproduit dans la *Gesch. der Mensuralnotation* de M. J. Wolf (vol. II et III, n° 22) et dans l'*Et in terra pax ad modum tubae* de G. Dufay (environ 1400-1474), reproduit dans les *Denkm. der Tonk. in Oesterr.*

(2) Conformément à la théorie de Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, 1558).

donnèrent de gaîté de cœur la petite figure primitive et quelque peu monotone qui consistait à décomposer la quinte vide (1).

On rencontre des exemples d'accords de trois sons décomposés dès 1564, dans le second *Felix namque* de Tallis :



Byrd nous en offre un nombre très limité : sur soixante-dix-sept de ses compositions, on n'en relève guère plus de cinq où l'on rencontre ce genre de figuration. Bull l'utilise en revanche dans près des 2/5 de ses pièces, et Farnaby dans près de la moitié. On le découvre moins souvent chez les auteurs anonymes, mais cela tient à ce qu'ils ont surtout cultivé de courts morceaux de danse, qui ne se prêtaient pas aussi bien que la variation de chanson profane à la brisure d'accords.

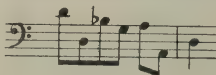
Ci-après quelques exemples particulièrement intéressants :

Galiard to the Quadran Pavan de Byrd (*Fitzw. V. B.,* II, p. 111):

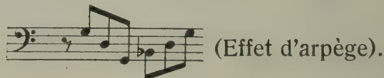


Dans cet exemple, la décomposition d'accords a une véritable valeur mélodique.

Galiarda Mrs. Brownlo de Byrd (*Parthenia,* p. 10) :



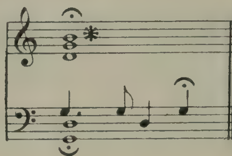
Pavane de Richardson (*Fitzw. V. B.,* I, p. 87) :

 (Effet d'arpège).

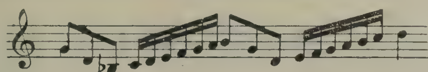
---

(1) En fait, cette petite figure ne produit presque jamais un véritable effet de quinte vide, pour la raison que la tierce de l'accord se retrouve presque toujours, indemne de toute figuration, à une autre voix.

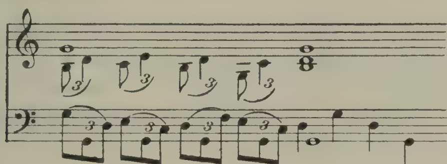
Ex. : Fantaisie de Byrd (*Fitzw.*, I, p. 37) :



Dans une variation de cette pavane, ce dessin se complique de notes de passage de l'effet le plus charmant :

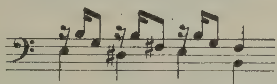


Dans une autre variation (*Fitzw. V. B.*, I, p. 90), la complication est encore plus grande :



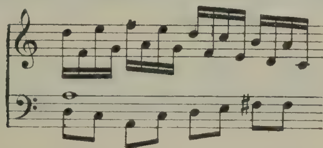
(Le troisième accord est un accord de septième de dominante, assez rare pour l'époque.)

Choral *Salvator mundi* de Bull (*Fitzw. V. B.*, I, p. 163) :



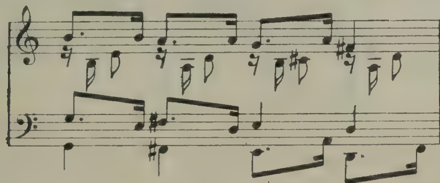
(Un élément rythmique intervient ici.)

Miserere à trois voix de Bull (*Fitzw. V. B.*, II, p. 442) :



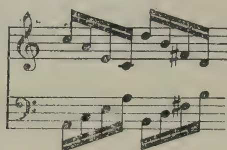
(Le *cantus firmus* forme une sorte de pédale intérieure; la décomposition d'accords se réalise par le concours simultané de la basse et du *superius*.)

Prélude de Bull (*Fitzw. V. B.*, I, p. 158) :



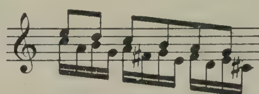
Walsingham de Bull (*Fitzw. V. B.*, I, p. 1) offre de nombreux exemples de décomposition d'accords. Notons spécialement le sui-

vant, dans lequel la brisure se fait au moyen d'arpèges confiés aux deux mains et disposés par mouvement contraire :

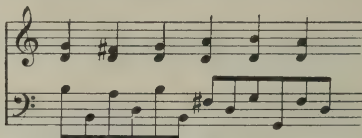


Cette figure se retrouve dans d'autres pièces, notamment dans un *toy* de G. Farnaby (*Fitzw. V. B.*, II, p. 421).

Dans l'exemple suivant, emprunté à la variation de la *Quadran Pavan* de Bull (*Fitzw. V. B.*, I, p. 107), la brisure a pour but de pallier l'effet de quintes parallèles :



Une fantaisie de Farnaby (*Fitzw. V. B.*, II, p. 82), offre cet intéressant dispositif :



La pièce pour deux virginals de G. Farnaby (*Fitzw. V. B.*, I, 202), vaut également d'être remarquée pour ses brisures d'accord :

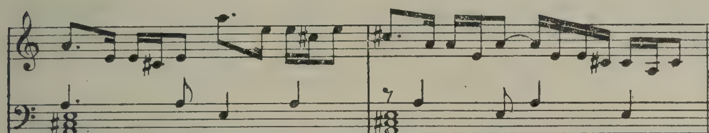
Premier virginal :

Deuxième virginal :

(Le premier virginal décompose les accords sous une forme simple. Le second applique à ces mêmes accords des formes de brisure plus compliquées.)

Il arrive aussi que la décomposition d'accords ait un caractère

pittoresque. Ainsi, dans une pavane de Bull (*Fitzw. V. B.*, I, p. 124), elle produit un effet de vague et d'éloignement (1) :



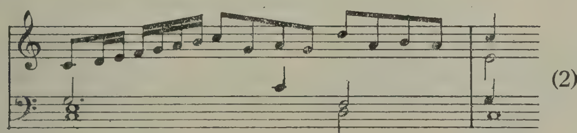
Dans la *Chasse royale* de Farnaby (*Fitzw. V. B.*, I, p. 196), le frottement d'une figure de basse en forme de décomposition d'accord contre un *si* bémol à l'alto, laisse une singulière impression de sauvagerie :



Enfin, il est certaines broderies qui se rattachent à la forme de figuration qui nous occupe, soit qu'on les considère comme des brisures d'accords de trois sons compliqués de notes de passage, soit qu'on les tienne pour des décompositions d'accords de plus de trois sons. Tel, cet exemple emprunté à l'*ut, mi, ré*, de Byrd (*Fitzw. V. B.*, I, 401) :



Dans les *Cloches* de Byrd (*Fitzw. V. B.*, I. p. 274), une figure de ce genre s'offre avec un caractère nettement descriptif :



(1) On peut voir des effets identiques dans diverses autres cadences de cette pavane.

(2) Il est intéressant d'examiner quelle a été la part contributive de certains musiciens continentaux, contemporains des virginalistes anglais,

III. — FIGURES DIVERSES

Parmi les figures diverses, les premières qu'il nous faut envisager sont :

1) **Les figures d'origine italienne.**

A la vérité, elles se distinguent moins par des caractéristiques formelles précises que par une physionomie générale, qui fait penser à l'art figuratif des Italiens de la fin du XVI[e] siècle, plus particulièrement des auteurs de toccates, tels les Gabrieli et Claudio Merulo. Lorsqu'on lit certains morceaux virginalistiques, on ne peut s'empêcher, à voir se dérouler les arabesques fantasques dont ils s'ornent, de penser à l'art capricieux et un peu décadent des virtuoses qui faisaient retentir les voûtes de Saint-Marc de leurs improvisations.

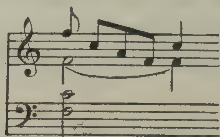
L'intrusion de l'esprit musical italien en Angleterre est dû à des causes diverses. Nous avons vu, dans l'introduction de cet ouvrage,

---

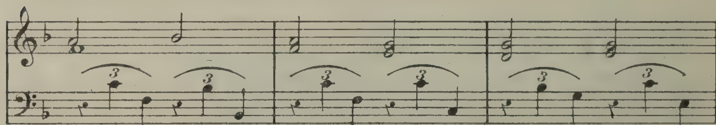
dans la formation de la brisure d'accords, qui est, somme toute, le mode de figuration le plus progressif de l'époque.

Cabezon, mort en 1566 et contemporain de Tallis, offre déjà quelques exemples de décomposition d'accords qui valent d'être notés :

Canto del Cavallero (*Hisp. sch. mus. sacr.*, VIII, p. 3) :



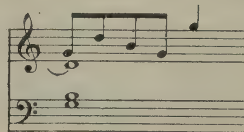
Variations : *De quién teme* (*Id.,* VIII, p. 13) :



(Voir aussi *Diferencias, Id.*, VIII, p. 20, début de la deuxième variation et première partie de la troisième).

Chez les toccatistes italiens de la fin du XVI[e] siècle, les exemples caractéristiques ne sont pas rares. L'on en rencontre déjà chez Andrea Gabrieli, mort en 1586 :

Intonation d'un recueil de 1593 (n° 27 des *Beilagen* de Wasielewski, *Gesch. der Instrumentalm. im XVI Jahrh.*, Berlin 1878) :



que, dès le début du XVIe siècle, des artistes italiens fréquentaient la Cour d'Angleterre (1). Plus tard, les musiciens d'outremonts, surtout les violonistes, y furent de plus en plus en faveur et finirent par s'y implanter au point que, dans la chapelle royale, certains emplois étaient presque exclusivement tenus par eux (2). Parmi les violonistes, nous relevons, entre autres, les noms

---

Passemezo antico, d'un recueil de 1596 (Torchi, *Arte musicale in Italia*, III, p. 71).



Les autres exemples que nous pourrions donner offrent moins d'intérêt, parce qu'il est impossible d'établir qu'ils sont antérieurs à la mort d'A. Gabrieli. Ils datent donc vraisemblablement d'une époque où le procédé de la décomposition d'accords était entré dans l'usage courant. On en trouve chez Giov. Gabrieli, chez divers toccatistes du *Transilvano* (1597-1609) et chez Merulo. Le deuxième livre de toccates de ce dernier (1604) renferme quelques cas remarquables de brisures d'accords. Ainsi :

Cadence finale de la *toccata del nono tono* (Torchi, III, p. 99) :



Toccata del II° tono (Torchi, III, p. 123) :



Des recherches récentes tendent à établir que la brisure d'intervalles ou d'accords doit avoir des racines assez éloignées dans le passé. C'est ainsi qu'on en découvre des rudiments très curieux jusque dans le motet néerlandais (parties de basse) de l'époque de Josquin des Prés, c'est-à-dire dans un domaine auquel elle semblait devoir être totalement étrangère (exemples dans l'article de M. Schering, *Die Notenbeispiele in Glarean's Dodekachordon*, Rec. trim. de la S. I. M., XIII, 4, p. 575 et s.).

(1) Voir p. 2. A Sagudino, il faut ajouter Memo, musicien vénitien, qui fut attaché à la Cour d'Angleterre, entre 1515 et 1520, comme organiste et virginaliste.

(2) Voir les listes de musiciens royaux dans les comptes publiés par le *Musical Antiquary*, à partir d'octobre 1909.

d'Albert de Venise, mort en 1560, de François de Venise, mort vers 1587-1588, d'Ambroise de Milan, mort vers 1590-1591, divers membres de la famille Lupo (1), etc., etc. On rencontre enfin à la Cour d'Angleterre l'importante famille des Bassano. Dès 1539, les cinq frères Bassano y occupent le poste de *musicians*. Cette famille, étant extrêmement prolifique, le nombre des Bassani établis en Angleterre finit par devenir très considérable. En 1685, sous Charles II, on trouve encore un Bassano parmi les musiciens au service du roi.

L'action de la musique italienne en Angleterre se comprend sans peine quand on pense au rôle qu'ont dû y jouer ces nombreux émigrés. Il faut ajouter à cela que plusieurs musiciens anglais de l'époque voyagèrent en Italie, notamment Philips (en 1595, d'après Fétis), Dowland (entre 1584 et 1588) et Morley (2). Certes, c'est dans le domaine de la musique vocale — madrigal ou *ayre* avec basse continue — que l'influence italienne s'est fait sentir avec le plus de force. Mais la musique instrumentale n'y échappa point non plus et nous pouvons déjà en voir des preuves externes manifestes dans le *Fitzwilliam Virginal Book*, où non seulement des compositions de deux musiciens italiens, Pichi et Galeazzo, ont été recueillies, mais où règne au surplus une terminologie italienne très caractéristique : ainsi, les courantes sont toujours désignées sous leur nom italien *corranto* ou *coranto;* la plupart d'entre elles sont dues à des auteurs anonymes, et il en est plusieurs qui évoquent à tel point celles de Frescobaldi, qu'il n'y aurait rien d'étonnant à ce qu'elles fussent d'origine italienne. D'autre part, les formes italiennes *pavana* (3), *galliarda, galiarda, galiardo* se rencontrent au moins aussi souvent que les formes anglaises *Pavan*, *Pavin, Paven* et *Galliard*. Enfin, l'on trouve encore, dans le *Fitzw. V. B.*, les termes italiens *Allemanda, La Volta* et *Passamezzo*. Dans *Parthenia*, les mots *Pavana* et *Galiardo* reviennent continuellement : on y rencontre une fois seulement la forme anglaise *Pavin*. La mode d'italianiser son nom se voit chez *Orlando* Gibbons et *Ferdinando* Richardson.

Il est fort naturel que Peter Philips, qui a voyagé en Italie et qui a cultivé la transcription pour virginal de madrigaux italiens, ait utilisé, dans ses versions instrumentales, des formules de figuration à l'italienne. De là à les employer dans des compositions indépendantes

---

(1) Le n° 24 du *Cosyn's Book* est une gaillarde de Thomas Lupo, traitée pour le virginal par Cosyn.

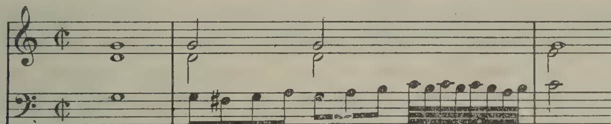
(2) Morley nous apprend lui-même, dans la préface de *The First book of Songes of foure parts* (1597), qu'il séjourna en Italie (à Venise, Padoue, Gênes, Ferrare, Florence, etc.) et qu'il y eut des relations très amicales avec Luca Marenzio et Giovanni Croce (voir Naylor, *An Elisab. V. B.*, p. 30).

(3) *Pavana* est aussi la forme espagnole.

du style vocal, il n'y avait qu'un pas ; aussi, rencontrons-nous dans une partie de ces dernières, une « atmosphère figurative » tout italienne. Ainsi, dans une *Fantasia* (*Fitzw. V. B.,* I, p. 335), on trouve, parmi d'autres du même genre, ce passage d'un caractère nettement italien :



On voit encore un plus grand nombre de traits de virtuosité à l'italienne dans une fantaisie de Philips, qui appartient au manuscrit de Liége de 1617 (Ritter, *Gesch. des Orgelsp.,* II, p. 51). Cette pièce a d'ailleurs tous les caractères d'un madrigal instrumental. Dès les premières mesures, l'on est frappé par l'italianisme de la figuration :



Tout au long du morceau, l'on constate la présence de broderies de ce genre, qui paraissent directement empruntées aux toccates des Gabrieli ou de Merulo.

Byrd semble, malgré ses tendances à un certain traditionalisme anglais, avoir été touché lui aussi par l'influence italienne, dans un certain nombre de ses compositions, qui paraissent dater d'après 1600. Ainsi, dans sa version variée de la *Pavana lachrymae* de Dowland (*Fitzw. V. B.,* II, p. 42), il utilise des formules de cadence à l'italienne, par exemple :



Ainsi encore, dans une autre pavane (*Fitzw. V. B.*, II, p. 394) et dans une *Pavana Fantasia* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 398) (1).

Divers morceaux de Morley offrent également des traits de virtuosité à l'italienne. Or, nous savons que, comme madrigaliste,

---

(1) Les « italianismes » de Byrd n'ont rien qui doive surprendre, étant donné qu'il a composé plus d'un madrigal italien ou dans le goût italien, comme on peut s'en convaincre par les recueils de madrigaux de divers auteurs publiés par Nicholas Yonge *(Musica transalpina)* et par Thomas Watson, respectivement en 1588 et en 1590, chez l'éditeur East, à Londres (voir *A Catalogue of hundred Works*, etc., par Littleton, pp. 30 et 31).

ce maître a été fortement influencé par l'Italie. Dans ses variations *Nancie* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 57), la figuration, qui va s'enrichissant et s'animant du début à la fin du morceau, est un mélange intéressant de formules anglaises et italiennes, avec prédominance de ces dernières.

Bull n'a pas non plus échappé à l'influence de la virtuosité italienne. Deux de ses préludes (*Fitzw. V. B.,* II, pp. 22 et 23) et sa *Fantasia* sur une fugue de Sweelinck, datée de 1621 et publiée par M. Seiffert dans les œuvres complètes du maître hollandais (vol. I, p. 125), empruntent, selon toute évidence, des éléments à la toccata des organistes vénitiens.

Dans deux préludes anonymes du *Fitzw. V. B.,* I, p. 80 et II, p. 40, nous constatons des emprunts de même espèce. Le second présente la forme d'une petite toccate avec un intermède fugué : peut-être pourrait-on en induire qu'il est de provenance italienne.

Nous venons de voir que l'un des morceaux où l'influence de la toccate italienne s'est fait le plus sentir, était la fantaisie composée par Bull, en 1621, sur une fugue de Sweelinck. C'est ici le lieu de dire quel rôle important le maître hollandais a eu comme intermédiaire entre les organistes italiens et les virginalistes anglais, particulièrement ceux qui — tels Philips et Bull — habitèrent les Pays-Bas pendant la dernière partie de leur existence. Né en 1562, Sweelinck alla faire des études musicales à Venise de 1578 à 1580 environ et il semble certain qu'il y eut des relations personnelles avec A. Gabrieli et Cl. Merulo. D'autre part, il prit aussi contact avec l'art des virginalistes, dont il ne tarda pas à s'approprier les conquêtes : en sorte qu'élevé à la fois à l'école des Italiens et à celle des Anglais, il offre, dans son œuvre d'orgue et de clavier, une synthèse de l'art des organistes vénitiens et de celui des virginalistes d'outre-Manche. Comme il vécut très célèbre jusqu'en 1621, il est fort probable que la plupart de ses œuvres sont parvenues à la connaissance de musiciens tels que Bull et Philips, et que la part d'influence italienne que l'on discerne dans les compositions de ces derniers est en partie le résultat de cette connaissance. Cette hypothèse devient certitude pour ce qui est de la fantaisie de Bull sur la fugue de Sweelinck (1).

---

(1) On peut encore signaler comme preuves, dans cet ordre d'idées, les trois faits suivants : 1° le *Fitzw. V. B.* contient quatre compositions de Sweelinck; 2° Sweelinck connaissait et estimait les œuvres de Philips, puisqu'il écrivit, sous le titre de *Pavana Philippi* (œuvres complètes, vol. I, p. 107), des variations sur le thème de pavane que Philips lui-même avait traité en 1580 et qui se trouve dans le *Fitzw. V. B.*, I, p. 343; 3° Sweelinck a écrit des variations sur un chant populaire anglais, *Fortune*, que Byrd a également traité (*Fitzw. V. B.*, I, p. 250; œuvres complètes de Sweelinck, vol. I, p. 127).

M. Seiffert estime, au surplus, que Bull et Sweelinck ont fort probablement été en rapports très étroits (*Vierteljahrschr. für Musikwiss.*, 1891, p. 153).

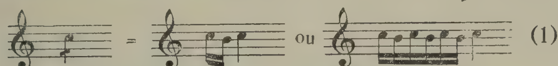
2) Les agréments.

Les agréments ne rentrent pas, strictement parlant, dans les formes de figuration, en quelque sorte organiques, que nous avons étudiées jusqu'à présent. Nous les y engloberons néanmoins pour la commodité de notre plan d'ensemble, et parce qu'en définitive nous ne voyons pas le moyen de les placer mieux qu'ici.

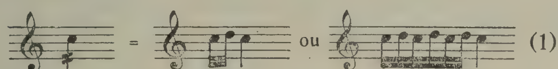
D'après Mme Farrenc (préface du volume II, du *Trésor des Pianistes*), les agréments utilisés par les virginalistes s'indiquent au moyen des trois signes suivants :



Selon elle, le premier ♩ doit être interprété comme un *pincé* (le *mordent* allemand, le *beat* anglais) :



Le signe ♩ représente un *tremblement* ou *trille,* sans terminaison (le *pralltriller* allemand, le *shake* anglais, le *trillo* italien) :



Enfin, ♩ représente un trille prolongé, comportant une résolution mélodique, que l'on trouve souvent écrite :

Ainsi :  (2)

doit s'exécuter : 

D'après l'introduction de MM. Fuller Maitland et Barclay Squire à la réédition moderne du *Fitzw. V. B.*, ce troisième ornement ne se rencontre point dans le célèbre manuscrit (3). On y trouve seulement

---

(1) Le nombre d'oscillations varie selon les cas.

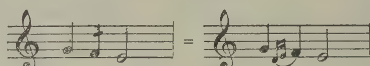
(2) Extrait de la courante de Gibbons, publiée par Mme Farrenc dans le vol. II du *Trésor des Pianistes*.

(3) Mme Farrenc possédait des manuscrits de musique de virginal dans lesquels on rencontrait cet ornement exceptionnel.

les deux premiers et, dans de très rares cas, un troisième, qui affecte la forme : ⌐. Les deux commentateurs croient pouvoir interpréter les deux petites barres verticales dont il est muni, comme un simple signe de correction avertissant l'exécutant que le signe † a été adapté par erreur à une note et que, par conséquent, celle-ci doit être jouée sans aucun ornement.

En ce qui concerne l'interprétation des signes ‡ et ‡ MM. Fuller Maitland et Barclay Squire ne sont pas tout à fait d'accord avec M[me] Farrenc. Se basant sur l'ouvrage de Dannreuther : *Primer of ornamentation,* p. 18 (Ed. Novello et C°), ils estiment que le signe † — que l'on rencontre beaucoup plus rarement dans le *Fitzw. V. B.* que ‡ — doit être interprété comme le glissement (*slide*) d'une petite figure qui prend pour point de départ la tierce inférieure de la note à laquelle ce signe est appliqué :

Exemple :



C'est là, comme on le voit, une *double appoggiature* (le *Doppelvorschlag* des Allemands). Dans certains cas, ajoutent-ils, on peut voir, dans ce signe, l'indication d'un *mordant (pincé).*

Quant au signe ‡, ils croient qu'il représente un *trille* plus ou moins long, ou un *mordant (pincé)*, ou bien encore un *Pralltriller* (1).

On peut se rendre compte, par la multiplicité et la confusion relative de ces interprétations, que la question de savoir comment il faut exécuter les agréments virginalistiques est encore loin d'être résolue. Ce problème n'offre d'ailleurs point un intérêt considérable : nous avons, en effet, la conviction que les agréments ne sont que des ornements purement superficiels dont la présence n'a aucune action déterminante sur la physionomie stylistique des pièces de virginal. En cela, ces dernières diffèrent du tout au tout des pièces de clavecin françaises de l'époque de Couperin, dans lesquelles les agréments ont, la plupart du temps, un rôle décoratif ou un sens expressif qui leur confère une véritable valeur de fond.

Il suffit de lire tels qu'ils sont — c'est-à-dire privés de leurs

(1) On trouve encore d'autres signes d'agréments dans le ms. 31403 du British Museum, où des explications sont données concernant leur exécution (voir *Introduction,* par Seiffert, au vol. I des œuvres complètes de Sweelinck, p. XV).

ornements — les morceaux contenus dans l'édition moderne de *Parthenia* (Rimbault), pour se rendre compte que ces compositions se suffisent entièrement à elles-mêmes et que les pincés et les trilles que l'on serait tenté d'y introduire n'ajouteraient rien à leur beauté.

D'autre part, lorsqu'on analyse les pièces du *Fitzwilliam Virginal Book* au point de vue des signes d'agréments on s'aperçoit que la répartition de ces petits ornements est souvent fort arbitraire et révèle un goût prononcé pour le placage et la surcharge ; et l'on en vient à se demander si ces indications ne sont pas tout simplement l'œuvre d'un transcripteur qui avait une affection exagérée pour ces petitesses. Aussi, un élagage s'impose-t-il si l'on veut exécuter ces morceaux selon les normes du bon goût : réduits ainsi à de plus sages proportions, et interprétés selon les besoins du contexte, les agréments virginalistiques sont susceptibles de produire les effets les plus gracieux.

3) **Manières d'écrire diverses.**

L'on peut rattacher à la figuration — par un lien bien faible et bien artificiel, il est vrai — certaines manières d'écrire pratiquées par les virginalistes, et qui marquent leur ingéniosité à user des ressources les plus diverses de leur instrument.

1) Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer que les maîtres anglais profitaient largement de l'étendue du clavier. Or, l'une de ces manières d'écrire consiste précisément dans le fait d'imposer à la main — gauche ou droite — le passage brusque d'un registre déterminé du clavier à un autre, très éloigné du premier. Ainsi, dans une *Fantasia* de G. Farnaby (*Fitzw. V. B.*, II, p. 270), nous observons cette série de sauts brusques du grave au médium et du médium au grave, confiés à la main gauche :



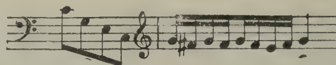
On trouve un exemple identique dans une autre *Fantasia* de Farnaby (*Fitzw. V. B.,* II, p. 347). Notons encore, dans un prélude du même maître *(Fitzw. V. B.*, II, p. 372), ce passage extraordinaire, où

un trait rapide se résoud sur une note située trois octaves en dessous de l'emplacement qu'elle devrait normalement occuper :



Tomkins offre également quelques exemples de ce mode d'écrire. Ses variations *Barafostus Dreame* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 94), en contiennent diverses applications :



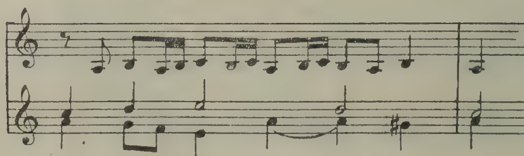
Plus loin :  etc.

La *Hunting Galliard*, du même maître (*Fitzw. V. B.,* II, p. 100), en renferme aussi quelques-unes :



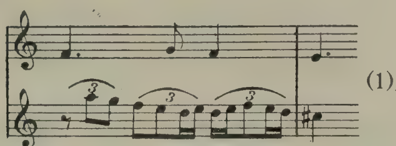
(1)

2) L'un des procédés d'écriture les plus caractéristiques de Domenico Scarlatti (1683-1757) consiste dans la prescription de croiser les mains. Or, on peut constater que, plus d'un siècle avant ce maître, les virginalistes pratiquaient déjà cette manière de jouer. Ainsi, dans *Walsingham (Fitzw. V. B.*, I, p. 1), de Bull, on rencontre ce passage :



(1) On trouve encore d'autres exemples, assez nombreux, de ces sauts brusques, soit à la main gauche, soit à la main droite. Nous en signalerons plus d'un, à l'occasion des analyses de pièces virginalistiques que nous ferons dans le chapitre suivant.

Farnaby offre un exemple non moins intéressant dans *Bony sweet Robin* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 77) :



(1).

*
* *

Si nous jetons un coup d'œil en arrière sur les diverses formes de figuration que nous avons tenté d'inventorier et de commenter, nous nous rendrons compte que les virginalistes anglais étaient, grâce à ces nouveautés qu'ils avaient en grande partie imaginées sans le secours de l'étranger, merveilleusement outillés pour créer un répertoire entièrement approprié aux ressources de leur instrument. En réalité, l'origine de toute technique pianistique doit être cherchée chez eux. Plus encore : il semble que cette technique n'ait guère été dépassée jusqu'à Domenico Scarlatti. Peut-être même pourrait-on soutenir qu'il y a eu, après la grande période d'efflorescence virginalistique, une véritable régression en ce qui concerne la virtuosité proprement dite. Ni Frescobaldi en Italie, ni Scheidt, ni Froberger en Allemagne, ni les clavecinistes français précurseurs du grand Couperin, n'offrent d'exemples de figuration aussi variés et aussi originaux que les Anglais du premier tiers du XVIIe siècle. Les artistes continentaux nous fournissent, il est vrai, d'heureuses compensations dans le raffinement progressif des formes musicales : grâce à eux, la variation, la suite, la toccate, la fugue, deviennent peu à peu des constructions mieux équilibrées et répondant mieux à la conception d'un organisme et d'un style. Mais ils n'ont plus cette fraîcheur d'épanouissement, cette expansion de primitifs un peu désordonnés dans leurs mouvements, et leurs créations n'ont point ce parfum de fleur sauvage et cette physionomie capricieuse et fantaisiste par quoi se distingue l'œuvre des virginalistes, considéré dans sa totalité.

---

(1) On n'observe que ces deux seuls exemples de croisement de mains dans le *Fitzw. V. B.* Mais cette façon de jouer ne paraît pas avoir été si exceptionnelle, car on trouve, par exemple, dans le *Cosyn's Book, sub. n° 14,* une gaillarde qui porte, dans la table des matières, le titre significatif de : *A cross-handed galliard* (gaillarde à mains croisées).

CHAPITRE V

LES FORMES ET GENRES MUSICAUX CULTIVÉS PAR LES VIRGINALISTES.

Nous confondons à dessein les termes « formes » et « genres » musicaux et nous ne tenterons point d'en donner des définitions précises : notre intention est, en effet, de les prendre pour base d'une classification purement empirique qui s'impose dans l'espèce, étant donnée la multiplicité des aspects sous lesquels apparaît l'ensemble de la production virginalistique, et l'impossibilité d'établir entre eux des frontières absolues. Aussi bien, l'étude analytique que nous allons en faire nous donnera, en cours de route, tous les éléments nécessaires pour faire le départ entre ce qui peut se rattacher au concept « forme » et au concept « genre ».

De même que nous avons dressé un tableau systématique des divers modes de figuration utilisés par les virginalistes, de même nous allons établir, ci-après, un inventaire logiquement ordonné des formes et genres divers qu'ont pratiqué ces musiciens :

I. — *Transcriptions colorées de morceaux vocaux.*
II. — *Chorals figurés.*
III. — *Formes assujetties aux règles du contrepoint imitatif.*
IV. — *Fantasia.*
V. — *Prélude et Toccata.*
VI. — *Variation de chansons profanes* et *variation de danses.*
VII. — *Morceaux scolastiques.*
VIII. — *Formes ou genres divers.*
IX. — *Musique descriptive.*

La caractéristique essentielle de ce groupement consiste en ce qu'il ne se plie point à la classification rigoureuse que l'on peut établir pour les formes musicales en usage sur le continent au cours du XVIe siècle et au début du XVIIe. On rencontre, en effet, dans l'Europe continentale, d'une part, des formes *dépendantes* de la musique vocale; d'autre part, des formes *indépendantes de la musique vocale.* Dans la première catégorie, on distingue des *figurations de chorals* et des *transcriptions colorées de chansons et de danses profanes.* Dans la seconde, nous voyons contraster entre elles des *formes assujetties aux règles du contrepoint imitatif — ricercar* et *canzona* — et des *formes libérées de cette rigueur : prélude, toccata, variation.*

L'Angleterre nous offre, au contraire, l'image d'une confusion beaucoup plus grande. C'est au point qu'il serait difficile, pour ne

pas dire impossible, de faire entrer les formes musicales virginalistiques dans le cadre synthétique qui s'impose pour les pays continentaux. C'est ainsi, par exemple, que les formes assujetties aux règles du contrepoint imitatif n'existent pour ainsi dire point en Angleterre, tandis qu'elles ont une importance capitale sur le continent (Italie et Espagne); et lorsque, par exception, elles s'insinuent dans le répertoire des virginalistes, c'est le plus souvent avec une foule de restrictions provenant de ce qu'il vient s'y mêler des éléments empruntés aux formes libérées de la polyphonie imitative.

1) **Transcriptions colorées de morceaux vocaux.**

Les transcriptions colorées de morceaux vocaux sont peu nombreuses et ont en grande majorité Peter Philips pour auteur. Toutes celles que nous avons pu analyser sont contenues dans le *Fitzw. V. B.;* leur origine vocale y est la plupart du temps expressément indiquée. Elles consistent en madrigaux et chansons polyphoniques de Marenzio, Striggio, Orlande de Lassus, etc. (1), auxquels le transcripteur a adapté des coloratures de sa façon. De plus, Philips a fait une transcription colorée d'un madrigal à une voix avec basse continue, de Julio Romano (2), qui n'est autre que Giulio Caccini. Le morceau est emprunté aux *Nuove Musiche* (1601). Trois autres transcriptions de musique vocale sont de Giles Farnaby. Elles appartiennent également au *Fitzw. V. B.,* où elles ne sont désignées par aucun titre (3), mais leur origine vocale est démontrée : pour la première, par MM. Fuller Maitland et Barclay Squire, qui établissent qu'elle n'est qu'une adaptation virginalistique d'une *canzonet* de Farnaby lui-même, « *Ay me, poore heart!* »*;* pour les deux dernières, par le fait que leur structure interne est entièrement conforme à celle de la première.

S'il s'agit d'apprécier la valeur des transcriptions colorées de Philips et de Farnaby au point de vue de la figuration, l'on peut dire qu'elles apparaissent, au total, comme supérieures à celles du continent : supérieures aux transcriptions allemandes, dont les coloratures sont raides et clichées; supérieures aux italiennes, dont l'ornementation fantasque pèche par trop de virtuosité; supérieures aux espagnoles, qui, plus sévères et plus raffinées que les italiennes au

(1) Les trois parties du madrigal *Tirsi,* di L. Marenzio (*Fitzw. V. B.*, I, pp. 280, 283, 286); *Fece da voi* a 6. (*Fitzw.*, I, p. 288); *Chi fara fede al cielo,* di Alessandro Striggio (I, p. 312); *Bonjour mon cueur,* di Orlando (I, p. 347, daté de 1602); *Margott Laborez* (d'Orlande, I, p. 332, daté de 1605); *Le Rossignuol* (d'Orlande, I, p. 346, daté de 1595).

(2) *Fitzw.*, I, p. 329. (Ce morceau est daté de 1603.)

(3) II, pp. 330, 333, 340.

point de vue du goût, finissent cependant par lasser, à force de noble monotonie.

Ce qui fait cette supériorité, c'est que les virginalistes usent de coloratures qui consistent, la plupart du temps, en une combinaison de la figuration brillante et virtuosistique des Italiens, avec des éléments nouveaux empruntés au matériel figuratif anglais, ceux-ci venant tempérer celle-là et lui enlever ce qu'elle peut avoir de trop formel.

S'il est exact, comme l'affirme Fétis, que Philips soit allé en Italie en 1595, nous possédons, dans la transcription que le maître a faite du *Rossignuol* d'Orlande de Lassus (*Fitzw. V. B.*, I, p. 346) et qui est précisément datée de 1595, un document d'autant plus intéressant que, par comparaison avec d'autres transcriptions également datées, mais plus tardives, il apparaît en quelque sorte comme un premier essai de s'approprier la colorature italienne. Essai honnête, encore timide, et qui, à part quelques figures ternaires dans le goût anglais, se contente d'emprunter les broderies élégantes, les montées et les descentes rapides de gammes, et les formules de cadence que nous rencontrons, par exemple, dans la *Canzon ariosa* ou la *Canzon francese deta ung gai berger di Crequillon*, d'Andrea Gabrieli (1).

Dix ans plus tard, en 1605, Philips écrit la dernière transcription datée du *Fitzw. V. B.*, (I, p. 332). Il s'agit encore d'une chanson d'Orlande, *Margott Laborez*. L'allure générale de la figuration y conserve encore un cachet italien, mais des éléments spécifiquement anglais s'y sont introduits : nous y trouvons notamment la brisure d'accords, la brisure d'intervalles, les petites figures rythmiques du type ♩♫♩♫ (2), sans compter les inévitables figures ternaires.

Margott Laborez constitue un exemple remarquable de la supériorité relative de la colorature anglaise sur celle du continent. Cette supériorité lui vient en grande partie de ce que le mode de figuration adopté par Philips est mieux approprié que celui du continent au style homophonique de la chanson d'Orlande. Les décompositions d'accords à la basse sont particulièrement aptes à faire valoir l'essence harmonique du morceau (3), qui acquiert de ce fait une empreinte très moderne.

---

(1) Voir Wasielewski, *Gesch. der Instrumentalmus. im XVI. Jahrh.* (*Beilagen*, pp. 57 et 66).

(2) On les trouve déjà dans le *Rossignuol*, mais plus isolées.

(3) Certains passages font déjà plus ou moins pressentir la « basse Alberti » du XVIIIe siècle.

Les autres transcriptions — datées ou non — de Philips, présentent toutes, à part *Bonjour mon cueur*, d'Orlande (1602), un aspect plutôt italien qu'anglais : ce sont d'ailleurs des versions instrumentales de madrigaux de Marenzio, de Striggio, etc., dont les successions harmoniques ont déjà par elles-mêmes un coloris tout italien. Les quelques figures anglaises que l'on y trouve ne suffisent pas pour l'effacer.

Si élégant que soit le vêtement de coloratures appliqué à ces chansons, il ne parvient cependant pas à les embellir. Il ne faut pas se le dissimuler : ces brillantes transcriptions sont, au même titre que celles d'un Thalberg ou d'un Herz, des déformations, qui sont le plus souvent du domaine de la pure virtuosité. Elles sont d'autant moins justifiables qu'elles n'ont point pour objet, comme celles du XIX[e] siècle, des œuvres dont la valeur d'art est la plupart du temps quasi-nulle, mais, bien au contraire, des compositions dont le mérite esthétique ne peut être contesté. Certes, les originaux vocaux étaient sujets, eux aussi, à une ornementation dont les documents de l'époque ne nous ont point conservé la trace notée. Mais il est hors de doute que cette colorature vocale était moins chargée et par conséquent moins défigurante que l'instrumentale; d'autre part, nous savons, par de nombreux témoignages, que les maîtres d'alors ne manquaient pas une occasion de s'insurger contre l'abus des coloratures, dont le mauvais goût des chanteurs faisait pâtir leurs œuvres.

L'un de ceux qui s'expriment avec le plus d'énergie à ce propos est précisément Giulio Caccini, dont Philips a transcrit, en le colorant, le madrigal *Amarilli* (*Fitzw. V. B.,* I, p. 329). Cette transcription, qui date de 1603, a ceci d'intéressant qu'elle prend pour base, non plus une œuvre polyphonique, mais un chant monodique avec *continuo* à réaliser. Le travail de Philips a donc consisté — à moins qu'il ne se soit trouvé en présence d'une réalisation toute faite, ce qui est peu probable pour l'époque — à faire le remplissage harmonique des voix intermédiaires entre la mélodie et la basse et à colorer le tout.

Lorsqu'on compare la transcription du maître anglais avec la version originale, telle qu'elle est réalisée par M. Parisotti (1), on s'aperçoit, qu'à part quelques divergences de détail, le musicien anglais a conservé intacte, mais en la colorant, la silhouette mélodique du madrigal de Caccini; les divergences proviennent ou bien de légères modifications rythmiques, ou bien de ce que la réalisation de certaines voix intermédiaires émerge, par endroits, au-dessus de la ligne mélodique originale. On remarque aussi de petits écarts entre la marche de la basse dans l'original et dans la transcription, ce qui

(1) *Arie Antiche, Libro secundo*, p. 20; Ed. Ricordi, Milan.

provoque quelques différences dans les effets harmoniques (1). D'autre part, la basse est, comme la voix supérieure, sujette à des coloratures dans la version transcrite. Enfin, il est un élément qui rapproche cette dernière du style de variation. Le madrigal de Caccini a la structure suivante : A, B, B, le second B étant une simple reprise du premier, mais pourvu d'une cadence finale ornée qui forme coda. La transcription de Philips suit le même plan, mais en ajoutant à A, un épisode A', qui est une variation de A, et en concevant la reprise de B comme une variation B'. De plus, la coda est supprimée.

La comparaison entre la transcription et l'original est tout à l'avantage de ce dernier, dont la noble et délicate simplicité ne peut que perdre à se voir embarrassée dans un entrelac de coloratures. Celles-ci sont pourtant assez sobres et ne pèchent point par un excès de virtuosité. Elles comportent un usage abondant des modes de figurations spécifiquement anglais.

Il nous reste à examiner les transcriptions colorées de Farnaby. La première est faite comme nous l'avons dit, d'après la *canzonet* « *Ay me, poore heart !* » (*Fitzw. V. B.*, II. p. 330 (2). Comparées aux transcriptions de Philips, celles de Farnaby dénotent un moindre parti-pris de virtuosité et un équilibre mieux établi entre l'original et sa version figurée, en ce sens que la figuration, encore qu'excessive, n'empiète pas sur la marche mélodique et harmonique au point de l'encombrer et d'en faire en quelque sorte disparaître la ligne générale.

La figuration des morceaux colorés de Farnaby est plus anglaise qu'italienne; dans le deuxième (*Fitzw. V. B.*, II, p. 333), on rencontre, entre autres, la plus virginalistique de toutes les figures : la répétition rapide d'une seule et même note. Dans *Ay me, poore heart!* on observe des sauts brusques de la main gauche du médium de l'instrument à sa région la plus grave.

2) **Choral figuré.**

Une observation générale s'impose, dès l'abord, lorsqu'on analyse les divers aspects de la figuration de choral anglaise : c'est que, contrairement à ce qui a lieu sur le continent, cette forme paraît intéresser tout autant, si pas plus, le clavier que l'orgue. Hors d'Angleterre, au

---

(1) Il est d'ailleurs fort probable qu'il circulait, à l'époque de Philips, des versions d'*Amarilli*, plus ou moins différentes de celle des *Nuove Musiche* de 1601.

(2) Il s'agit d'une des compositions du recueil : *Canzonets to foure voyces, with a song of eight parts* publié par Farnaby en 1598.

XVIe siècle, choral figuré, chansons et danses profanes sont généralement entassés pêle-mêle dans des tablatures destinées à la fois à l'orgue et au clavier. Quand on se demande lesquels, parmi ces morceaux, étaient destinés à l'orgue et quels autres étaient voués au clavier, la distinction entre « religieux » et « profane » s'impose immédiatement, en sorte qu'il faut admettre que les chorals figurés prenaient tout naturellement leur place à l'église, c'est-à-dire sur l'orgue, tandis que les transcriptions de chansons et de danses profanes la trouvaient de préférence dans l'intimité de la maison, c'est-à-dire sur le clavier. Aussi bien, lorsqu'on examine de près les chorals figurés, l'on se rend compte aisément que, par leur technique même, ils convenaient mieux à l'orgue qu'au clavier (1).

En Angleterre, il n'en est point de même. D'abord, les chorals anglais ont pour la plupart des dimensions qui excluent leur exécution à l'occasion du service divin ; ensuite, beaucoup semblent n'être que de purs exercices de scolastique contrapontique et figurative ; enfin, dans le plus grand nombre d'entre eux règne une figuration mieux adaptée au clavier qu'à l'orgue.

On peut classer les chorals figurés des virginalistes anglais en trois groupes distincts :

A) *Chorals dans lesquels la mélodie liturgique est traitée dans toute son étendue.*

B) *Choral-variation.*

C) *Formes diverses, ne rentrant pas dans les deux catégories précédentes.*

A. — Chorals dans lesquels la mélodie liturgique est traitée dans toute son étendue.

Les chorals appartenant à cette première catégorie (2) prennent pour *cantus firmus* une mélodie empruntée au répertoire grégorien. Ils la traitent dans toute son étendue, ce qui fait qu'ils sont parfois d'une longueur démesurée. Ils sont désignés par un titre qui com-

---

(1) Voir notamment, dans Ritter, *Gesch. des Orgelspiels,* deuxième partie, les chorals figurés des tablatures de Schlick (n° 59), Kleber (n° 61), Ammerbach (n° 64), B. Schmid sen. (n° 65), Paix (n° 67), etc.

(2) En voici l'énumération : *Felix namque* I, de Tallis (*Fitzw.*, I, p. 427) ; *Felix namque* II, de Tallis (II, p. 1) ; *In nomine* de Blitheman (I, p. 181) ; *Miserere* à trois voix de Byrd (II, p. 230) ; *Miserere* à quatre voix de Byrd (II, p. 232) ; *In nomine* I, de Bull (I, p. 135) ; *In nomine* II, de Bull (II, p. 34) ; *Gloria tibi trinitas* de Bull (I, p. 160) ; *Christe Redemptor* de Bull (II, p. 64) ; *Fantasia* de Bull (I, p. 138) ; *Veni*, d'un anonyme (I, p. 421).

porte le début d'un texte latin, par exemple : *In nomine* (1), *Felix namque,* etc. Il s'agit donc de mélodies spécifiquement catholiques et non pas d'anciennes mélodies grégoriennes simplifiées en vue du culte anglican et pourvues de textes anglais, telles qu'on en trouve dans le *Book of common prayer,* de Marbeck (1550). On peut voir dans ce fait un nouvel élément de preuve en faveur de la provenance catholique du *Fitzw. V. Book.*

Ces chorals sont au nombre de onze, et ont pour auteurs Tallis, Blitheman, Byrd, Bull et un anonyme. Dans cinq d'entre eux, le *cantus firmus* occupe la voix supérieure ; dans cinq autres, une voix intermédiaire entre le *superius* et la basse, et dans un seul cas, la basse. Avant de s'attacher à l'analyse de la structure interne de ces figurations de chorals, il importe d'attirer l'attention sur quelques particularités externes qui distinguent certaines d'entre elles :

Le premier choral de Tallis sur la mélodie *Felix namque* (*Fitzw. V. B.,* I, p. 427), est précédé de deux courts préludes en style de *ricercar* ou de *voluntary.* Son second choral est écrit d'après une autre version mélodique du *Felix namque* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 1) ; il débute également par deux préludes d'un caractère imitatif, et se conclut par des figures rapides en style de toccate : ceci est particulièrement intéressant à raison de la date du morceau (1564) qui est antérieure à celle de tous les documents pratiques que les Italiens nous ont laissés dans le domaine de la *toccata.* D'autre part, en Angleterre même, ce postlude est le plus ancien exemple daté, de l'application du style d'improvisation libre.

Le choral *Gloria tibi trinitas* de Bull (*Fitzw. V. B.*, I, p. 160) possède aussi un prélude (*Fitzw. V. B.*, I, p. 158) ; mais celui-ci ne fait pas corps avec lui, comme dans les deux chorals de Tallis, et il est composé dans un style libre d'un caractère très moderne. Sa

---

(1) Grove, *Dictionary*, v° *In nomine*, dit que *In nomine* est un terme vague, utilisé par les anciens musiciens anglais pour désigner un certain genre de motet ou d'antiphonie, composé sur des paroles latines. A l'origine, on ne l'aurait employé que pour des morceaux dont le texte commençait réellement par les mots *In nomine;* mais, dans la suite, le sens de l'expression se serait étendu à d'autres pièces vocales et instrumentales.

D'après M. Naylor (*An Eliz. V. B.*, p. 177), *In nomine* serait devenu synonyme d' « hymne ». Il tire cette signification du fait qu'il n'y a pas bien longtemps, on appliquait encore le mot dialectal « *A nomminy* », à certains chants religieux, dans le nord-est du Yorkshire.

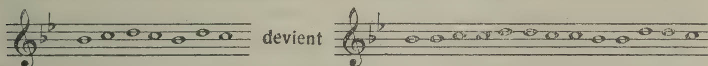
L'expression *In nomine* apparaît parfois avec des orthographes plus que singulières; par exemple : *Parsons Innominey* (n° 46 du *Forster's Book*), ou bien *Inno myne*. Dans ce dernier cas, il s'applique à une gaillarde (!) du livre de luth de Thysius. (Voir Land, *op. cit.*, n° 71, p. 82.)

Nagel (*Gesch. der Mus. in Engl.*, II, p. 151) signale l'Add. Ms. 31390 du British Museum comme contenant toute une série d'*In nomine.*

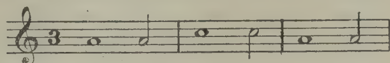
solidarité avec le choral qui le suit s'induit, d'après les notes de MM. Fuller Maitland et Barclay-Squire, d'un document du XVIIIe siècle qui le qualifie de *Preludium to Gloria tibi trinitas*. Il semble, d'autre part, qu'il y ait quelque similitude entre les quelques notes figurées par lesquelles débute le ténor du prélude, et la mélodie du choral (1).

De quelle manière les chorals figurés de la première espèce sont-ils traités au point de vue de l'architecture musicale? Sur le *cantus firmus* choisi, le compositeur échafaude une multiplicité de petits contrepoints qui lui font un vêtement d'une richesse incomparable, mais parfois aussi, d'une lourdeur et d'une complexité qui enlèvent toute vraie beauté à l'ensemble de l'édifice.

Quand le *cantus firmus* occupe la voix supérieure, il conserve encore quelque chose de son individualité. Mais lorsqu'il est confié à une autre voix, il disparaît presque entièrement sous la figuration plus ou moins rapide qui l'entoure : ses longues notes, perceptibles seulement pour l'œil, sont, à l'exécution, quasi submergées sous le flot mouvant des contrepoints figuratifs. Là même où le compositeur les a dédoublées, pour n'en pas faire perdre trop tôt le souvenir, ou pour ne pas se priver des points d'appui nécessaires, l'effet n'est guère plus favorable au point de vue de la mise en relief de la mélodie. Tallis dédouble ainsi les notes du premier *Felix namque :*



John Bull introduit parfois un élément de rythme dans ce dédoublement. Dans le choral *Gloria tibi trinitas* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 160)

il transforme comme suit : 

cette succession de notes : 

Ailleurs (*Fitzw. V. B.*, II, p. 34), la fragmentation du même motif apparaît avec cette singulière allure rythmique :

 (2)

(1) Notons cependant que le prélude et le choral ne sont pas dans le même ton : le premier est dans le mode de *ré*, le second dans le mode de *la*. Cette divergence nous paraît assez insolite pour deux pièces dépendantes l'une de l'autre.

(2) Les morceaux dans lesquels se produisent ces dédoublements sont : les deux *Felix namque* de Tallis (*Fitzw.* I, p. 427 et II, p. 1); *In nomine* (I, p. 135 et II, p. 34), *Gloria tibi trinitas* (I, p. 160), *Christe redemptor* (II, p. 64) et *Fantasia* (I, p. 138) de Bull.

Ces dédoublements et fragmentations n'empêchent point qu'à l'exécution, le *cantus firmus* apparaisse comme l'accessoire, tandis que l'échafaudage figuratif occupe la place principale et attire à lui toute l'attention. En d'autres termes, la mélodie ne serait que le point de départ technique, le soutien d'un édifice à la construction duquel il est indispensable, mais à l'effet total duquel il concourt très peu, de même que les fondations des maisons n'interviennent pas comme élément de beauté dans leur aspect d'ensemble.

On peut difficilement objecter qu'il était loisible à l'exécutant de mettre le *cantus firmus* en relief en utilisant les ressources propres à son instrument. Si les pianistes d'aujourd'hui disposent d'un clavier sur lequel il leur est plus ou moins facile de faire émerger une voix en valeurs longues, au-dessus de la figuration rapide qui l'entoure; si nos orgues modernes bénéficient d'une foule de combinaisons qui permettent de faire ressortir une voix plus importante que les autres, il ne pouvait, à coup sûr, en être de même à une époque où l'on jouait ces morceaux, ou bien sur un petit clavecin où toutes les nuances étaient unifiées, ou bien sur un orgue qui n'avait même pas de pédalier.

Parmi les chorals figurés de la première espèce, les plus importants au point de vue historique, sont les deux *Felix namque* de Tallis, datés respectivement de 1562 et de 1564. Cette importance dérive à la fois de leur ancienneté et du fait qu'on y rencontre des éléments de figuration virginalistique très remarquables pour l'époque : figures rythmiques proprement dites, figures symétriques, décompositions d'accords, etc., à côté de figures d'origine plus ancienne : faux-bourdon, *hoketus,* courtes imitations, etc. Tout cela répandu avec une profusion qui n'est pas sans lasser à la longue et qui finit par produire une impression de monotonie analogue à celle que l'on éprouve à l'exécution des interminables *ricercari* de l'époque de Buus et de Willaert. Le problème le plus intéressant que soulève la richesse de cette figuration est celui des antécédents : est-ce Tallis qui a imaginé toutes ces combinaisons, ou bien y avait-il déjà en Angleterre une tradition figurative qu'il n'a fait que suivre et développer? Problème quasi insoluble naguère, vu l'absence de documents pratiques, mais qui s'éclaire de quelques lueurs, depuis que M. J. Wolf a attiré à nouveau l'attention sur les œuvres de Hughe Ashton et a ainsi établi que, dès le début du XVIe siècle, il existait, dans l'île britannique, une technique figurative exceptionnellement avancée pour l'époque. Il est normal de penser que, dans l'espace d'un demi-siècle qui sépare les pièces de virginal d'Ashton et les chorals de Tallis, cette technique a insensiblement évolué dans le sens d'une variété de plus en plus grande : de telle manière qu'il devient impossible de

considérer la figuration de ces chorals comme le résultat d'une création de toutes pièces.

D'autre part, une chose frappe lorsqu'on compare certains passages des deux pièces de Tallis avec les œuvres de Cabezon écrites en style de variation : c'est la ressemblance entre la physionomie générale desdites compositions du maître espagnol et celle de ces fragments anglais. Cabezon vint en Angleterre en 1554 avec son maître Philippe II; il eut certainement l'occasion de se produire à la cour, à laquelle Tallis était attaché à cette époque, comme membre de la chapelle royale. N'aurait-il point légué au maître anglais le secret de ces figurations élégantes dont il ornait ses variations? C'est ce que l'on ne saurait décider d'une manière catégorique, en présence du double fait que les compositions de l'organiste espagnol ne sont pas datées et que les chorals de Tallis, qui sont antérieurs à la mort de Cabezon (1566), offrent une richesse de figuration beaucoup plus grande que les variations les plus progressives de ce dernier. On est plutôt tenté de croire que pendant son séjour en Angleterre, Cabezon s'assimila la technique figurative traditionnelle des virginalistes, et que, de retour dans son pays, il l'appliqua dans ses œuvres, avec ce goût et ce sens de l'équilibre que nous apprécions en lui, et qui le placent bien au-dessus de Tallis (1) comme artiste créateur dans le domaine instrumental (2).

Le premier choral de Tallis est, comme nous l'avons dit, précédé de deux préludes : le prélude du début se sépare du suivant par une cadence qui forme arrêt. Le second se soude sans interruption au début du choral. La mélodie liturgique est traitée d'un bout à l'autre au *superius*. Le deuxième choral offre exactement la même structure, sauf qu'il se termine par une coda en style libre, et que le *cantus firmus* occupe le ténor; d'autre part, ce *cantus firmus* est déjà esquissé au début du second prélude introductif. C'est là un procédé que l'on retrouve fréquemment dans le choral d'orgue du continent.

La mélodie religieuse est traitée dans toute sa longueur, et en valeurs dédoublées dans chacune des deux œuvres; elle y

---

(1) Tallis est surtout grand dans la composition polyphonique vocale.

(2) Remarquons que l'on trouve, dans les variations et les *tientos* de Cabezon, des pièces de caractère tantôt archaïque, tantôt modernisant. C'est dans ces dernières seulement que l'on rencontre des formes de figuration à l'anglaise. Peut-être pourrait-on légitimement en conclure qu'elles datent des dernières années du maître, c'est-à-dire de la période intermédiaire entre son voyage en Angleterre (1554) et sa mort (1566). Cette hypothèse apparait d'autant plus plausible que toutes les pièces de ce genre sont contenues dans les *Obras* de 1578, publiées par le fils de l'artiste, tandis que le *Libro de Cifra*, qui fut édité en 1557, ne renferme que des œuvres d'une physionomie beaucoup plus ancienne.

apparaît entourée de figurations extrêmement variées, dans le détail desquelles nous ne pouvons entrer. Une particularité propre à l'original grégorien, c'est qu'il contient des fragments qui donnent lieu à répétition. Comme, lors de la répétition, la figuration offre un aspect différent, on se trouve en présence, dans ce cas, d'un élément qui s'apparente à la variation.

Malgré le charme de détail qu'offre la figuration des deux *Felix namque*, l'on doit reconnaître que l'ensemble est long, compact et monotone. Ces défauts sont d'autant plus apparents que les préludes sont d'un art très sobre et très raffiné. Mais, à partir du moment où l'inspiration du musicien est guidée par le long fil d'Ariane de la mélodie grégorienne privée de son rythme intérieur et des paroles qui la font vivre, une lourde contrainte semble peser sur la marche mélodique et harmonique des deux chorals et il est impossible de les entendre jusqu'au bout sans éprouver de lassitude.

Les autres chorals figurés de la première catégorie, que renferme le *Fitzw. V. B.*, nous retiendront moins longtemps. A part de rares exceptions, ils paraissent avoir surtout une portée scolastique. C'est le cas, notamment, pour les suivants :

In nomine de Blitheman (*Fitzw. V. B.*, p. 181) où le *cantus firmus* étant placé à l'alto, la figuration consiste, d'un bout à l'autre, en triolets réguliers, sans rythme contrarié par l'intervention de valeurs binaires.

Le *Miserere* à trois voix de Byrd (*Fitzw. V. B.*, II, p. 230), où la mélodie occupe le *superius*, est une étude très aride de contrepoints figuratifs sans virtuosité. On y rencontre assez bien d'exemples de rythmes contrariés (valeurs ternaires oscillant sur des valeurs binaires).

Le premier *In nomine* de Bull (*Fitzw. V. B.*, I, p. 135) traite le même thème que celui de Blitheman, mais au *superius;* c'est un curieux exercice de syncopes; la figuration, assez modeste, n'a rien d'intéressant au point de vue virginalistique, sauf vers la fin.

Par contre, dans le *Gloria tibi trinitas* du même Bull (*Fitzw. V. B.*, I, p. 160), la figuration virginalistique est poussée à son comble; à chaque pas, on rencontre des figures nouvelles, archaïques ou modernisantes. C'est une véritable « étude de piano », qui pourrait encore servir aujourd'hui pour l'assouplissement des doigts de la main gauche. Le *cantus firmus* est au *superius*.

Le choral à trois voix *Christe Redemptor* de Bull (*Fitzw. V. B.*, II, p. 64), est encore un pur exercice de figuration virginalistique. La mélodie, confiée à la voix intermédiaire, est entourée de contrepoints réguliers, en partie symétriques. La conclusion offre de curieux exemples de rythmes contrecarrés.

La *Fantasia upon a plain song* (1) de Bull (*Fitzw. V. B.*, I, p. 138) présente à peu près les mêmes caractères (trois voix, thème à la voix intermédiaire, figurations régulières, en partie symétriques; pas de rythmes contrecarrés).

Enfin, le *Veni* anonyme (*Fitzw. V. B.*, I, p. 421) est, de tous ces chorals, celui dont le caractère scolastique est le plus apparent. Traité à deux voix, à peu près jusqu'à la fin, le *cantus firmus* se détache au *superius*, sur une figuration en doubles croches absolument régulières, qui se poursuit jusqu'aux dernières mesures, où des triolets en croches viennent remplacer les doubles croches.

Nous avons réservé jusqu'à présent deux chorals figurés de la première espèce, qui échappent à cet aspect scolastique : le *Miserere* à quatre voix de Byrd (*Fitzw. V. B.*, II, p. 232) et le second *In nomine* de Bull (*Fitzw. V. B.*, II, p. 34), qui traite le même thème que le premier.

Dans le *Miserere* de Byrd, le thème, exposé à l'alto, se perd insensiblement dans la figuration : il en résulte que cette contrainte à laquelle nous avons fait allusion à propos des chorals de Tallis, disparaît ici pour laisser place à une inspiration plus libre. La figuration de cette pièce est assez peu virginalistique : elle consiste en contrepoints très simples, qui se combinent entre eux avec ce charme de douceur poétique et de tendresse enveloppante que nous aurons plus d'une fois l'occasion de signaler comme étant l'un des aspects caractéristiques du génie de Byrd.

Dans le second *In nomine* de Bull, le thème liturgique occupe la basse et subit cette curieuse fragmentation rythmique que nous avons signalée plus haut (voir p. 103). Sur cette base immobile et plane, Bull construit un édifice de contrepoints libres d'une grande variété, où sont accumulés, sans surcharge, la plupart des trésors de la figuration virginalistique. L'ensemble de l'œuvre dégage une impression de réelle beauté ; loin de produire un effet de monotonie inexpressive, le *cantus firmus* donne la sensation d'un lointain pittoresque de cloches sonnantes.

B. — Choral-variation.

La qualification de choral-variation se justifie par le fait que, dans ce genre de choral, le musicien choisit un thème religieux et le traite en reprises successives, dans lesquelles il est chaque fois pourvu d'une figuration nouvelle : c'est là un procédé absolument conforme à celui de la variation profane.

---

(1) Elle ne porte aucun titre dans le *Fitzw. V. B.*, mais d'après les notes de MM. Fuller Maitland et Barclay Squire, elle est désignée, dans un autre document, sous le titre de *Fantasia upon a plain-song* (fantaisie sur un plain-chant).

Le *Fitzw. V. B.* n'offre que deux exemples typiques de choral-variation. Ils ont tous deux Bull pour auteur. Le premier est un *Salvator mundi* (*Fitzw. V. B.,* I, p. 163); le second, un *Miserere* (II, p. 442). Ils ont un caractère absolument scolastique et ne présentent aucun intérêt esthétique réel. Dans le *Salvator mundi* (1), Bull traite successivement le thème à deux, à trois et à quatre voix, en trois variations où il met en jeu les figures virginalistiques les plus diverses, avec une raideur qui leur enlève toute espèce de charme. A remarquer : les figurations en croches ou en doubles croches régulières, les figurations symétriques, les brisures d'intervalles et d'accords. Le *cantus firmus* occupe le *superius* dans chaque variation.

Le *Miserere* est encore plus aride. Ecrit d'un bout à l'autre à trois voix, il comprend trois variations. Dans la première, le thème se trouve au *superius* et s'accompagne d'une figuration symétrique aux deux autres voix : noires à l'alto et croches à la basse. La deuxième variation traite de nouveau le *cantus firmus* au *superius,* avec, aux deux autres parties, une figuration symétrique de croches à l'alto et de doubles croches à la basse. Enfin, dans la dernière variation, la mélodie occupe le ténor et subit une figuration symétrique de doubles croches à la voix supérieure et de croches à la basse. L'ensemble a donc l'aspect entièrement géométrique et exclut toute inspiration.

En dehors du *Fitzwilliam Virginal Book,* on trouve une autre pièce de Bull qui se rattache au choral-variation : c'est la *Fantasia* sur la mélodie flamande *Laet ons met herten reyne* que M. West publie dans le fascicule 25 de son *Old english organ music.*

Ce morceau est extrait de la tablature de John Bull de 1628 (ms. 23623 du British Museum). M. West fait remarquer (2) qu'il est expressément destiné à l'orgue, parce qu'il porte diverses indications de registration. C'est fort probablement la première pièce anglaise qui soit dans ce cas. Il est d'ailleurs infiniment vraisemblable qu'elle date de l'époque où Bull était établi dans les Pays-Bays, et qu'elle a été écrite pour un orgue du continent. Ce choral est de toute beauté par son équilibre d'ensemble et la sobriété de sa figuration. L'original vocal est une chanson religieuse flamande dont les paroles célèbrent le Sauveur qui vient de naître (3).

L'œuvre débute par un prélude en style de *voluntary,* dont le

---

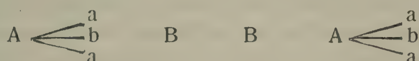
(1) La mélodie est celle de l'hymne grégorien bien connu : *Veni creator.*

(2) *Art. cité,* p. 214.

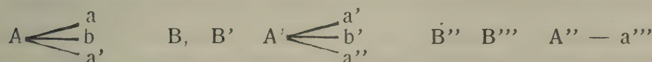
(3) Van Duyse publie, p. 1856 de son grand ouvrage, *Het oude Nederlandsche Lied* (Ed. Nijhoff, La Haye, 1904) le texte et la musique de cette chanson.

thème est emprunté au début de la mélodie : prélude d'un charme grave et doux, remarquable par ses finesses harmoniques (1).

L'original flamand peut se représenter par le schéma suivant :



Bull le traite dans toute son étendue, suivant le plan ci-après :



Les figures sont d'une simplicité et d'un goût qui montrent le grand virtuose sous un jour tout nouveau. Arrivé vers la fin de sa carrière (il est mort en 1628), il semble avoir renoncé dans une certaine mesure à cette figuration trop riche qu'il avait pratiquée dans la période précédente de sa vie, et n'avoir conservé d'elle que juste ce qu'il fallait pour mettre en relief, de la façon la plus expressive, les thèmes qu'il variait. Ce changement est dû, sans nul doute, à des influences continentales, plus particulièrement celle de Sweelinck.

C. — Formes diverses ne rentrant pas dans les deux catégories précédentes.

Le *Fitzwilliam V. B.* n'offre que deux exemples de cette troisième sorte de choral : un morceau intitulé *Heaven and Earth* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 415) et portant, comme nom d'auteur, les trois lettres Fre, abréviation que MM. Fuller Maitland et Barclay Squire interprètent comme pouvant désigner Francis Tregian, le rédacteur hypothétique du *Fitzw. V. B.;* en second lieu, un *In nomine* signé Parsons (*Fitzw. V. B.*, II, p. 135), dont l'auteur est, ou bien Robert Parsons le père, ou bien son fils John.

Heaven and Earth (2) se rapproche du choral figuré de la première espèce en ce qu'il traite une mélodie religieuse dans toute son étendue. Mais ici, cette mélodie ne joue plus le rôle d'un fil conducteur qui sert de prétexte à des développements contrapontiques : au contraire, elle occupe le premier plan et se développe sous la forme d'un hymne homophonique à quatre voix, dont l'une est figurée au moyen de coloratures animées. La voix figurée est le plus souvent la basse ou le *superius*. L'ensemble est une construction qui rappelle à

(1) On y rencontre, entre autres, des quintes augmentées.
(2) L'exceptionnalité de ce titre anglais vaut d'être signalée.

la fois les suites d'accords figurés des toccatistes italiens, et certains hymnes homophoniques colorés de Cabezon (1).

Dans son *In nomine,* Parsons traite, semble-t-il, le même thème que Blitheman et Bull dans leurs chorals portant le même titre. Mais ce thème apparaît, dès le début, tellement dissimulé sous les contrepoints accompagnants, qu'il est quasi impossible de le reconnaître. Il a l'air de se chercher et ce n'est qu'à la fin du morceau qu'on le voit se dessiner clairement en longues notes à l'alto. Nous avons donc de nouveau affaire à un choral qui se rapproche de ceux de la première espèce. Seul, le fait que le thème se profile sans aucune netteté dans l'ensemble des voix, nous engage à le placer dans une catégorie à part (2). La figuration a un caractère assez exceptionnel. Il semble que le musicien ait voulu suggérer, par le curieux emploi qu'il fait du *hoketus,* la polyphonie aérienne d'une multitude de cloches. L'effet produit est plus étrange que beau. Au premier abord, cet *In nomine* laisse une telle impression de modernité, que l'on hésite à l'attribuer à Parsons le vieux (mort en 1570). Pourtant, la rudesse et la lourdeur primitive de ses harmonies et, d'autre part, l'analogie de certaines de ses figures avec celles des chorals de Tallis, finissent par convaincre que cette attribution n'aurait rien de trop aventureux (3).

On peut encore rattacher au choral figuré de la troisième espèce le *Vexilla regis prodeunt* de Bull (troisième partie) que M. West reproduit dans le fascicule 25 de son *Old english organ music* (4): œuvre d'un style sévère, d'où toute colorature est bannie et qui rappelle le *ricercar* et le motet néerlandais dont ce dernier est issu. Pourtant, cette pièce n'est conçue qu'en apparence sous cette forme. En réalité, il ne s'agit point ici du développement contrapontique d'un ou de

---

(1) Voir, par ex., dans l'*Hisp. schol. mus. sacr.,* vol. VIII, p. 44, le choral *Dic nobis, Maria.*

(2) Le *Miserere* à quatre voix de Byrd, que nous avons analysé plus haut (voir p. 107), présente une structure plus ou moins analogue, mais inverse, en ce sens que le thème, clairement exposé au début, finit par se perdre, dans la suite, au milieu de la figuration.

(3) Le *Forster's Book* contient, *sub* n° 46, un morceau de Byrd intitulé *Parsons Innominey (sic).* Si cette pièce prend pour base l'*In nomine* du *Fitzw. V. B.,* il y a plutôt lieu de croire que cette dernière est de Parsons le père, car il est douteux que Byrd ait pris pour thème de développement l'œuvre de Parsons le fils, qui était, selon toute vraisemblance, plus jeune que lui (tous deux sont morts en 1623, mais Byrd avait alors plus de quatre-vingts ans). — Au moment où nous corrigeons l'épreuve de cette note, nous apprenons par M. Barclay Squire que l'*Innominey* du *Forster's Book* est, effectivement, une version nouvelle, due à Byrd, de *l'In nomine* de Parsons qui se trouve dans le *Fitzw. V. B.*

(4) Ce morceau est extrait du ms. 23623 du British Museum (communiqué par M. Barclay Squire).

plusieurs fragments thématiques, mais bien d'un thème liturgique traité dans son entièreté : ce qui fait penser au *ricercar,* c'est, en dehors de la gravité du style, l'utilisation imitative de fragments du thème liturgique, comme contre-sujets ou contrepoints accompagnants.

La mélodie religieuse qui forme la base du morceau fait encore partie aujourd'hui du répertoire grégorien officiel, où elle rentre dans la catégorie des « hymnes » (1). Après en avoir exposé le début au ténor, Bull la fait reprendre par l'alto, qui la développe jusqu'au bout, sans modifier grand'chose à sa structure originaire. Les contrepoints accompagnants ont un caractère à peu près constamment imitatif. L'ensemble est d'une beauté parfaite et fait penser aux maîtres espagnols du XVI[e] siècle, mais l'austérité de ceux-ci y est tempérée par cette douceur harmonique qui caractérise les Anglais (2). Il faut voir l'effet d'une influence continentale — plus spécialement celle du choral d'orgue allemand — dans le caractère exceptionnel que présente la structure de cette œuvre, lorsqu'on la compare à celle des autres chorals figurés anglais.

3) **Formes soumises à la rigueur du contrepoint imitatif.**

Nous voici arrivés à la troisième espèce de formes musicales pratiquées par les virginalistes : celles qui sont soumises à la rigueur du contrepoint imitatif. Nous n'aurons pas à nous y arrêter longtemps, car, comme nous l'avons déjà dit, elles sont loin d'être une spécialité britannique. On ne rencontre point, chez les virginalistes anglais, les mots qui servaient à les désigner sur le continent : *ricercar, canzona, tiento,* sont des termes entièrement étrangers au vocabulaire des virginalistes. Un seul terme, qui est plus ou moins synonyme, en Espagne, de *ricercar* et de *tiento :* le mot *fantasia,* est couramment employé par eux. Mais, comme nous le verrons plus loin, il désigne, dans leur pensée, des formes assez diverses, avec cette circonstance intéressante que la plus fréquente et la plus caractéristique peut être considérée comme dérivée du *ricercar.*

---

(1) C'est un hymne à la Sainte-Croix.

(2) A titre de comparaison, voir le *Vexilla regis* traité par Bermudo dans sa *Declaración* de 1555 (Kinkeldey, *op. cit.*, p. 233). Le thème liturgique y est à peu près traité de la même façon que chez Bull. Annoncé d'abord à la basse et au ténor, il est repris ensuite par la voix supérieure, qui le développe jusqu'au bout, parmi des contrepoints libres dont les nombreux croisements dénotent de fortes influences vocales. L'effet d'ensemble est d'un mysticisme âpre, encore accentué par le fait que le musicien exploite avec prédilection la région grave de l'instrument.

La raison principale qui justifie l'absence de prédilection des virginalistes pour les formes strictes réside dans le fait que le style polyphonique pur du *ricercar* et de la *canzona* n'a que des rapports lointains avec ces modes de figuration grâce auxquels ils ont approprié de si heureuse manière leur répertoire aux ressources de leur instrument. Lorsqu'on rencontre chez eux des pièces plus ou moins dépouillées de cette figuration, on peut affirmer qu'elles sont destinées à l'orgue plutôt qu'au clavier : le *voluntary,* qui se rapproche du *ricercar* par son style imitatif exempt de tout ornement, est essentiellement de la musique d'orgue.

L'on rencontre donc très rarement, chez les Anglais, des pièces qui peuvent être assimilées à des *ricercari,* et lorsque, par exception, les virginalistes se livrent à un développement de thème qui présente un caractère plus ou moins strict, il y a presque toujours l'un ou l'autre obstacle à ce que cette assimilation puisse se faire complètement.

Ainsi, la *Lesson* de Tallis, que publie Weitzmann (*Gesch. des Klavierspiels*, 2[e] édit., p. 324) est un canon rigoureux, à deux voix, dont l'une est confiée au soprano et l'autre à l'alto; mais à partir du deuxième tiers du morceau, un élément spécifiquement virginalistique vient rompre dans une certaine mesure cette rigueur : une troisième voix, conçue en forme de broderie, s'insinue à la basse et sert d'accompagnement au canon, jusqu'à sa conclusion. La broderie comporte de nombreuses séquences : il est curieux de voir cette combinaison d'une forme très ancienne, le canon, avec un élément de caractère aussi progressif (1).

Quelques mots du *Meane* à trois voix de Blitheman reproduit par Hawkins (*op. cit.*, vol. II, p. 931), et que l'on peut rattacher aux formes strictes. Le titre de *Meane* lui vient probablement (2) de ce que la voix intermédiaire — alto ou ténor — à laquelle on donnait anciennement le nom de *meane*, est *obligato :* c'est-à-dire qu'elle est la plus importante des trois. Il est donc fort probable que cette voix expose et développe, dans toute sa longueur, un motif religieux ou profane préexistant. Nous aurions affaire, dans ce cas, à une œuvre plus ou moins analogue au *Vexilla regis* de Bull (3). Le *Meane* de Blitheman laisse d'ailleurs une impression d'ensemble assez comparable à celle de ce choral figuré de Bull : les thèmes, assez nombreux, ne sont pas toujours bien déterminables;

---

(1) M. Oscar Bie (*Das Klavier und seine Meister*, p. 23) a déjà donné une excellente analyse de cette *Lesson*.

(2 Voir Grove, *Dictionary*, V° *Meane*.

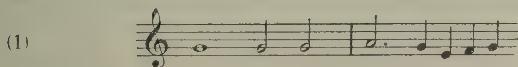
(3) Voir p. 110.

les imitations n'offrent point de rigueur, les contrepoints libres sont exempts de figuration virginalistique et forment souvent entre eux ces successions de sixtes dont les organistes anglais du XVIe siècle paraissent avoir été très épris. Comme on le voit, il y a des divergences assez notables entre la structure de cette pièce et celle du *ricercar* ou du *tiento*.

Le *Fitzw. Virg. Book* offre (I, p. 335) une *Fantasia* de Peter Philips qui développe trente-neuf fois un seul et même thème (1). A première vue, on pense involontairement à ces longs *ricercari* de l'époque de Willaert et de Buus, dans lesquels on voit également un thème unique fournir prétexte à de longs développements imitatifs. Remarquons qu'en Italie, le terme *fantasia* paraît s'appliquer plus spécialement au *ricercar* à un seul thème (2). Un autre point commun entre l'œuvre de Philips et certains *ricercari* italiens, c'est que le thème y est traité, tantôt en valeurs normales, tantôt en augmentation, tantôt en diminution (3).

Mais lorsqu'on examine les choses de plus près, on trouve de notables différences entre ces deux ordres de compositions. Dans le *ricercar,* le thème est la plupart du temps soumis à des rentrées qui forment strette, et s'entourent de contrepoints qui ont le plus souvent un rôle purement accessoire. Dans la *fantasia* de Philips, on ne trouve que deux rentrées en forme de strette. La majorité des rentrées se fait, non seulement après que le thème a été exposé dans son entier, mais encore moyennant des transitions en contrepoint libre qui occupent souvent plusieurs mesures. Enfin, les contrepoints accompagnants ont une telle importance et visent si manifestement à produire des effets qui leur sont propres, que le thème finit, dans bien des cas, par ne plus occuper qu'une position toute secondaire. On pourrait peut-être assimiler cette pièce de Philips à un genre particulier que les Anglais appellent *ground* et dont nous aurons à nous occuper plus tard : il consiste en variations sur un thème (*ground*) dont la structure originaire ne se modifie jamais, et qui sert d'assise, soit à la basse, soit à une autre voix, à des contrepoints et à

---

(1) 

Le manuscrit numérote soigneusement les trente-neuf entrées du thème. Celui-ci est traité, tantôt dans le ton original, tantôt à la dominante ; de plus, une seule fois à la sous-dominante. Byrd a composé une *Fantasia* sur le même thème (*Fitzw.*, II, p. 406).

(2) Voir Seiffert, *op. cit.*, p. 34.

(3) Voir, par ex., le *Ricercar del primo tuono* d'A. Gabrieli (Wasielewski, *op. cit.*, p. 45 des *Beilagen*).

des figures dont l'aspect change, de variation à variation. Mais l'assimilation ne pourrait, dans tous les cas, être complète, car le *ground* ne connaît ni le principe de l'augmentation ou de la diminution du thème, ni le procédé des transitions entre les différentes rentrées de ce dernier.

La *Fantasia* de Philips est fort longue, et ne saurait être exécutée en entier sans provoquer de lassitude. Cependant les jeux figuratifs qui environnent le thème s'abstiennent de toute virtuosité scolastique comme de tout faux brillant, et offrent l'image d'une élégance toute italienne.

Dans la *Fantazia* de Bull *op de Fuga van M. Jan Pieterss.* (Sweelinck) (Œuvres complètes de Sweelinck, vol. I., p. 125), l'on a affaire pour la première fois à un vrai *ricercar* ou *fantasia* à un seul thème. Le principe de l'imitation rapprochée, avec ou sans strette, y est entièrement sauvegardé. Mais où le maître s'écarte du type originaire italien, c'est dans la figuration, qui, de très simple qu'elle est au début, s'amplifie de plus en plus dans la suite, au point de suggérer presque celle d'un toccate, pour revenir cependant, à la fin du morceau, à une sobriété mieux en rapport avec le style du *ricercar*. L'œuvre offre peu de séduction, malgré les effets exceptionnels qui résultent de la marche chromatique d'une partie du thème (1).

Une composition qui paraît, au premier coup d'œil, devoir se rattacher aux formes strictes, c'est la *Fantasia of foure parts* de Gibbons, qui se trouve dans *Parthenia* (p. 38 de l'édition Rimbault). On dirait, dès l'abord, un *ricercar* à trois thèmes, où sont observés les principes essentiels du genre : rentrées fréquentes des motifs, le plus souvent en forme de strettes; contrepoints libres peu ornés et n'entravant pas la clarté du développement des thèmes. Mais, si tout cela se remarque dans la première partie du morceau, il n'en est plus de même dans la seconde, où le développement, d'imitatif qu'il était, devient séquentiel et s'éloigne ainsi de la rigueur archaïque du *ricercar*. Il en résulte que cette *fantasia* occupe, en réalité, une place intermédiaire entre les formes strictes et certaines formes plus libres que nous aurons à étudier dans la suite. Au point de vue de la valeur esthétique, elle possède cet imprévu et ce charme harmonique qui sont l'un des signes distinctifs de l'art de Gibbons.

L'on peut encore ranger parmi les œuvres se rattachant aux formes strictes, le *voluntary* d'Orlando Gibbons que M. West publie dans le fascicule 14 (p. 1) de son *Old english organ music*. C'est un mor-

---

(1)

ceau plus spécialement destiné à l'orgue qu'au clavier, comme il résulte de son titre de *voluntary*, ainsi que de sa polyphonie sévère et du souffle religieux qui le traverse et lui donne son empreinte. Comme structure, ce serait absolument un *ricercar* à un seul thème (1), si pendant toute la seconde partie du morceau, le développement de ce thème ne cédait la place à des contrepoints libres formés au moyen de gammes montantes (2).

4) **La Fantasia (Fancy).**

Il en est du mot *fancy* (*fantasia*) comme de beaucoup d'autres vocables britanniques servant à désigner des compositions musicales : à savoir qu'il s'applique non pas à une seule forme nettement déterminée, mais à différentes formes parfois assez divergentes les unes des autres. On peut classer les fantaisies anglaises en trois groupes distincts :

A) *La fantasia - adaptation au clavier du style de madrigal.*
B) *La fantasia - amplification du ricercar.*
C) *La fantasia de structure dissidente.*

A. — Fantasia - adaptation au clavier de madrigal.

De même que le *ricercar* et la *canzona*, considérés comme formes instrumentales indépendantes, sont des adaptations à l'orgue et au clavier du style vocal du motet et de la chanson française, de même la *fantasia* anglaise du premier type paraît être le produit du transport, dans le domaine instrumental, du style plus libre et plus fantaisiste du madrigal ou des genres qui s'y rattachent, tels la *canzonet* anglaise.

Le *Fitzw. V. B.* contient deux compositions qui rentrent dans cette catégorie : une *fantasia* de Byrd et une de Morley. Celle de Byrd (*Fitzw. V. B.*, I, p. 406) est remarquable par le charme de ses harmonies et la sobriété pleine de goût de ses coloratures. Un penchant à l'homophonie vient encore en accentuer la grâce et confirmer le fait qu'elle constitue une adaptation au virginal du style vocal le plus en faveur à la fin du XVI[e] siècle et au début du XVII[e].

(1) 

(2) On rencontre quelquefois ce procédé chez certains auteurs de *ricercari* italiens de la fin du XVI[e] siècle et du début du XVII[e].

La fantaisie de Morley *(Fitzw. V. B.,* II, p. 57) brille par la délicatesse de ses harmonies et par une figuration fort agréable, bien qu'ayant plus de prétentions à la virtuosité que celle de Byrd. Certains passages ont une allure exceptionnellement moderne.

La fantaisie-madrigal de Philips extraite par Ritter (*Gesch. des Orgelspiels*, II, p. 51) du Codex de Liége, n'a point le mérite esthétique des morceaux de Byrd et de Morley. Construite d'après un plan analogue, elle s'orne de coloratures sèches et clichées, dont le style de madrigal ne s'accommode guère.

B. — Fantasia - amplification du ricercar.

Cette forme de *fantasia* est la plus typique et la plus usuelle. C'est certainement à elle que M. Hubert Parry fait allusion dans un article du *Musical Times* d'avril 1900, partiellement rapporté dans une étude de M. Maclean (1) parue dans le *Bull. Mens. de la S.I.M.* de mars 1911 (p. 149) : d'après M. Parry, la *fantasia* anglaise ou *fancy* — dont il existe un nombre incalculable d'exemples datant de la période qui va du début du XVII[e] siècle jusqu'à la fin de la République de Cromwell (1660) — consiste principalement en exercices de virtuosité contrapontique, sans aucune méthode ni système, et ne servant qu'à montrer le savoir et la scolastique aride des compositeurs. Il y a, ajoute-t-il, des exceptions à cette sécheresse et il cite, comme exemples, les morceaux d'Orlando Gibbons qui se trouvent dans *Parthenia* (2) et quelques autres petits spécimens du même maître

---

(1) *A new form in English Music.*

(2) En parlant *des* exemples de *Fantasia* de Gibbons qui se trouveraient dans *Parthenia*, M. Parry se trompe. *Parthenia* ne contient, en effet, que la seule et unique *Fantazia of foure parts* que nous avons analysée plus haut (voir p. 114).

M. Parry fait très probablement allusion aux neuf *fancies* à trois voix (pour instruments à cordes) de Gibbons, dont le manuscrit original se trouve à la bibliothèque de Christ Church, à Oxford, et qui ont été rééditées par Rimbault dans l'un des volumes de la *Musical Antiquarian Society*. C'est du moins ce qui paraît résulter d'un article de M. E. Walker — paru dans le *Musical Antiquary* de janvier 1912 — où ce musicographe analyse un volume de *fancies* appartenant à cette bibliothèque : le volume en question contient 233 *fancies*, transcrites en partition par Aldrich, aux confins du XVII[e] et du XVIII[e] siècle. Ces fantaisies datent de la première partie du XVII[e] siècle. Plusieurs d'entre elles sont des transcriptions de madrigaux vocaux italiens ou anglais : d'où l'on peut induire que la notion de la *fantaisie-madrigal* dont nous proposons l'adoption, n'est point hasardée. Les renseignements de M. Walker concernant la structure des *fancies* qui ne sont pas de simples transcriptions, concordent avec ceux de M. Parry.

Chappell (*Popular music of olden time,* p. 470) donne quelques indi-

contenus dans le *Virginal Book* de Benjamin Cosyn et qui sont d'une délicatesse et d'un raffinement extrêmes.

Les fantaisies-amplification du *ricercar* que renferme le *Fitzw. V. B.* répondent assez bien à la définition de M. Parry : ce sont, en effet, des édifices contrapontiques où ne règne point la méthode sévère qui préside à la confection d'un *ricercar*, et où le compositeur se laisse en quelque sorte aller à l'improvisation du moment dans le choix, le traitement, la succession et la figuration des thèmes. Il y développe tout d'abord un thème dans un style imitatif assez rigoureux, mais généralement plus orné que ne l'est celui du *ricercar*. Tantôt ce thème est le seul mis en œuvre ; tantôt il est suivi d'un ou plusieurs autres thèmes soumis au même style. Mais, dans l'un et l'autre cas, il semble qu'à un moment donné, l'auteur se lasse du style imitatif, dont la rigueur entrave trop son inspiration : on voit alors se modifier insensiblement l'allure de la *fantasia*, qui se met à évoluer, par l'intermédiaire de figures le plus souvent séquentielles, vers un style de moins en moins sévère, où l'imagination de l'artiste se donne libre cours, ainsi que son penchant à la virtuosité. Aussi, la plupart des fantaisies de ce type, se terminent-elles par des figurations rapides et brillantes qui évoquent la toccate italienne.

Le *Fitzwilliam Virginal Book* contient, en tout, une quinzaine de *Fantasias* appartenant à cette dernière espèce : huit de Giles Farnaby, trois de Byrd, une de Philips, une de Munday, une de Richard Farnaby et une de Strogers.

Parmi les trois fantaisies de Byrd, la première (*Fitzw. V. B.,* I, p. 37) est un exemple très caractéristique. L'auteur y développe huit thèmes ou fragments de thèmes en style imitatif. Mais, plus il approche de la fin du morceau, plus son style tend à devenir homophonique. Après de multiples jeux de séquences, la pièce se conclut par des figures de toccate. Elle possède ce charme poétique que nous avons déjà plus d'une fois relevé chez Byrd, et qui s'épanouit à la faveur d'harmonies très consonantes, que n'alourdit jamais un surcroît de figuration.

La deuxième fantaisie de Byrd (*Fitzw. V. B.*, I, p. 188) est

---

cations intéressantes sur les *Fantasies of three parts (for viol) composed by Orlando Gibbons*, publiées au début du règne de Jacques Ier et rééditées par Rimbault. Il les décrit comme des exemples de style contrapontique strict. Les premières sont composées dans un style très sévère et restent encore fidèles aux modes grégoriens. Les dernières ont un caractère plus rythmique, plus populaire, plus libre au point de vue harmonique et modulatoire.

peut-être plus intéressante encore (1). Formellement, elle se divise en quatre parties indiquées, dans l'édition moderne (2), par des barres de séparation. Il n'y a entre elles aucun lien thématique. La première constitue déjà à elle seule une fantaisie du deuxième type, où plusieurs motifs sont développés avant la conclusion, qui adopte le style homophonique libre, figuré ou séquentiel. La deuxième pratique à peine l'imitation, à laquelle elle préfère la séquence et l'écho, et évolue, elle aussi, vers l'homophonie figurée. Les deux dernières sont tout entières conçues suivant le système de l'homophonie figurée. La conclusion se rapproche du style de toccate.

Il s'agit donc d'une œuvre de dimensions importantes et que l'on peut en quelque sorte considérer comme un élargissement de la fantaisie-amplification du *ricercar*. Presque chacune de ses pages présente des particularités techniques et expressives qui lui confèrent une valeur exceptionnelle : ainsi, vers le milieu de la première partie, il y a un long passage à deux voix, dont la délicatesse est extrême, et qui fait pressentir les *Inventions* de J.-S. Bach, par l'art avec lequel les deux voix se combinent entre elles (3). La deuxième partie offre de jolis effets d'écho et, vers la fin, des contrepoints qui semblent imiter de lointaines fanfares. Une basse obstinée, formant bourdon, confère à la troisième un caractère pastoral. C'est d'ailleurs là l'atmosphère qui domine dans tout le morceau ; aussi serait-on tenté de le ranger dans la musique à programme, tant il évoque l'idée d'un paysage champêtre, aux nuances fines et comme embuées de soleil.

La troisième fantaisie de Byrd (*Fitzw. V. B.*, II, p. 406) développe plusieurs thèmes, dont le premier donne lieu à douze entrées expressément numérotées (4). Viennent ensuite des figures séquentielles échafaudées sur une base de plus en plus homophonique, et, pour conclure, une épisode en style libre de toccate. L'œuvre possède cette suavité poétique que l'on rencontre si fréquemment chez Byrd ; sa monotonie harmonique finit cependant par lasser.

La *fantasia* que nous a laissée Peter Philips (*Fitzw. V. B.*, I, p. 352) est datée de 1582, époque relativement très ancienne pour un

---

(1) Remarquons que le *Fitzw. V. B.* renferme (I, p. 394), un prélude de Byrd, séparé de cette fantaisie, mais expressivement désigné par son titre comme se rattachant à elle.

(2) Fort probablement en conformité avec le ms. original (d'après les souvenirs de M. Barclay Squire, qui, n'ayant plus ce document à sa disposition immédiate, n'a pu nous donner une réponse absolument affirmative sur ce point).

(3) Partiellement en canon.

(4) En marge du morceau se trouve inscrit, dans le manuscrit : *Vide P. Philippi sopra la medesima fuga, p. 158.* En effet, Philips a traité le même sujet dans cette fantaisie (*Fitzw.* I, p. 335) que nous avons rangée parmi les formes strictes (voir, p. 113).

morceau dont la forme a des prétentions à la modernité. Cette pièce n'est pourtant pas très intéressante. Sa structure assez hybride la place à la frontière du type madrigal et du type *ricercar*. A part le thème du début, qui donne lieu à quelques entrées imitatives peu rigoureuses, ce que l'on perçoit surtout, c'est une succession d'harmonies assez lourdes, que des coloratures clichées à l'italienne s'efforcent en vain d'orner et d'alléger. De trop nombreuses cadences figurées toujours identiques à elles-mêmes y introduisent, au surplus, un élément de sécheresse et de monotonie.

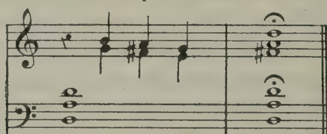
La fantaisie de Munday (*Fitzw. V. B.*, I, p. 19) est, au contraire, un morceau charmant, qui marque un pas considérable en avant. Il répond, dans ses grandes lignes, au type le plus ordinaire de la *fantasia :* débutant par quatre entrées de fugue, dans lesquelles les deux réponses sont à la sous-dominante du sujet, il se continue par des épisodes divers où règnent de brèves imitations ou, plus exactement, des séquences formées au moyen de courts fragments mélodiques. A un moment donné, il y a un changement de rythme : le 𝄵 devient un 9/8 et là semble vouloir recommencer une exposition de fugue. Mais après deux entrées du sujet, l'on retombe dans un jeu de figurations séquentielles très animées, qui fait penser aux préludes en style vif du *Clavecin bien tempéré*.

Cette fantaisie est, d'autre part, un exemple frappant de figuration proprement virginalistique. De toutes les compositions que renferme le *Fitzw. V. B.,* c'est assurément l'une de celles qui sont le mieux appropriées à l'instrument. La figuration est légère et élégante, et confère au morceau une allure pleine de grâce et d'enjouement.

C'est, parmi les virginalistes, Giles Farnaby qui s'est attaché avec la plus grande prédilection à la *fantasia* du deuxième type. Elle répondait d'ailleurs d'une façon toute particulière à son tempérament et à ses facultés; génie essentiellement spontané, mélodiste exquis, il fait penser à Schubert, dont il a à la fois les qualités et les défauts : d'une part, cette joie de chanter qui donne à tout ce qu'il fait un caractère de verve généreuse dont on ne trouve pas l'équivalent chez les autres virginalistes; d'autre part, une facilité si grande, qu'elle ne lui laisse pas toujours le loisir de contrôler la qualité de ses inspirations et qu'il en résulte souvent des négligences de forme qui diminuent la valeur de ses œuvres.

Aussi rencontrons-nous plusieurs de ses fantaisies dans lesquelles il est impossible de trouver de réels éléments d'intérêt. Ainsi, les trois exemplaires que l'on voit dans le IIe vol. du *Fitzw. V. B.,* pp, 313, 343, et 347. Malgré le charme de détail qu'ils présentent, l'impression d'ensemble reste confuse, à raison de l'usage immodéré des figurations.

Par contre, quel délicieux parfum de suavité anglo-italienne dégage une œuvre comme la fantaisie de la p. 82 du II[e] volume! Elle commence comme un gracieux *ricercar* à un seul thème, finement coloré, et pointillé d'harmonies qui évoquent le pénétrant Monteverdi des madrigaux. La suite se compose de différents épisodes, assez malhabilement soudés entre eux, mais intéressants par leurs qualités intrinsèques. On y observe des effets d'écho, des séquences mélodiques, des recherches curieuses de rythme, des figurations heureusement graduées, un finale en style de toccata, une cadence conclusive offrant une double appoggiature très hardie :



La fantaisie de la page 270 du II[e] volume ne le cède pas en beauté à la précédente. Peut-être a-t-elle encore plus de charme et d'originalité. Le plan est celui du type usuel de la *fantasia* à un seul thème : celui-ci est développé en imitations assez peu rigoureuses et entouré de figurations légères et gracieuses; puis il se perd insensiblement parmi les contrepoints libres, qui, prenant peu à peu le pas sur lui, règnent en maîtres jusqu'au bout du morceau, sous des aspects le plus souvent séquentiels. Le sentiment général est celui d'une grâce délicate et fragile, avec un mélange d'enjouement et de tendresse. Comme particularités techniques, on remarque, à partir de la seizième mesure, un curieux passage modulatoire de deux mesures, où l'on rencontre un exemple d'enharmonie (*ré* dièse interprété comme *mi* bémol). La double appoggiature de la cadence finale du morceau rappelle celle de la *fantasia* précédente. Enfin, l'on rencontre à profusion le passage subit de la main gauche des hauteurs du médium à la région la plus grave du clavier et vice-versa (1).

Une autre fantaisie de Farnaby (*Fitzw. V. B.*, II, p. 320) a ceci de caractéristique que la partie en contrepoints libres succède pour ainsi dire sans transition à la partie imitative, laquelle, prise isolément, constitue un *ricercar* à deux thèmes, sans coloratures, empreint d'un sentiment de sérénité et d'apaisement d'une rare séduction. Parmi les

---

(1) Voir d'autres exemples de l'emploi de ce procédé, dans les fantaisies suivantes de Farnaby : vol. II, pp. 313, 323, 343, 347.

figurations libres, on observe des répétitions de notes, et un exemple de saut brusque de la main droite du médium à l'aigu :



Page 323 du volume II se trouve un morceau de G. Farnaby qui ne porte aucun titre dans le manuscrit. En fait, c'est une fantaisie-amplification du *ricercar*. Elle intéresse plus par la richesse du détail figuratif que par sa valeur d'ensemble. Le début est constitué par le développement imitatif, assez orné, de trois motifs dont le premier est le plus important. Dans la suite, la figuration séquentielle l'emporte graduellement sur l'imitation ; le style devient de plus en plus libre jusqu'à la conclusion, qui est en forme de toccata. Page 328, on remarque des répétitions de notes qui ont une véritable valeur mélodique et rythmique et qui donnent lieu à des imitations. On rencontre aussi, dans cette pièce, un saut rapide de la main droite du médium à l'aigu.

Signalons, en dernier lieu, la curieuse fantaisie du volume II p. 489, dans laquelle Farnaby offre encore un exemplaire du type usuel. Elle ne brille pas par un mérite esthétique exceptionnel, mais on y trouve résolu un problème rythmique intéressant, qui consiste dans la succession et l'alternance, dans plus de la moitié du morceau, des mesure en 𝄵 et en 6/4, avec cette particularité que la ronde du 𝄵 doit s'interpréter comme ayant la même durée que la ronde pointée du 6/4, par ex. :

et ainsi de suite.

(La deuxième mesure a la même durée que la première).

On trouve enfin, dans cette fantaisie, un nouvel exemple de passage subit de la main droite du médium à l'aigu (p. 490), et, d'autre part, à la conclusion du morceau, la double appoggiature chère à Farnaby (1).

Une petite composition à deux voix, intitulée *A duo* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 374), de Richard Farnaby, fils de Giles, offre l'aspect d'une *fantasia* en miniature, d'un intérêt plutôt médiocre.

Nicholas Strogers n'est représenté dans le *Fitzw. V. B.* que par une fantaisie de deuxième espèce (I., p. 357). Dans cette courte pièce, le thème principal subit quatorze rentrées, numérotées dans l'original ;

---

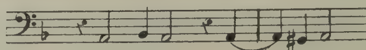
(1) Même conclusion dans la fantaisie de la p. 347 du vol. II.

le style de la partie imitative est sévère et peu orné : il se signale, entre autres, par quelques strettes très rapprochées. Au point de vue virginalistique proprement dit, ce morceau offre peu d'intérêt, mais ses harmonies exceptionnelles — on y rencontre notamment une octave diminuée (1) — lui confèrent un caractère très moderne et une couleur romantique qui en font une œuvre curieuse et attachante.

C. — *Fantasia de structure dissidente.*

Ce troisième groupe ne nous arrêtera pas longtemps, pour le motif que la plupart des fantaisies qui ne sont pas une adaptation du madrigal ou une amplification du *ricercar* se rattachent, en fait, à d'autres formes musicales, que nous avons déjà étudiées, ou que nous aurons l'occasion d'étudier plus tard. Ainsi, par exemple, de la *fantasia* de Bull *upon a plain song*, et de la *fantasia* sur le choral flamand *Laet ons met herten reyne*, qui ne sont autre chose que des chorals figurés (voir pp. 107 et 108); ainsi de la *fantasia* de Bull *op de fuga van M. Jan Pieterss* (voir p. 114) et de la *fantasia* de Philips dans laquelle un seul thème subit trente-neuf rentrées (voir p. 113); ainsi encore de la *fantasia* où Munday décrit le beau temps, les éclairs et le tonnerre, et dont nous aurons à nous occuper quand nous traiterons de la musique descriptive.

Enfin, il est une *fantasia* de Bull (*Fitzw. V. B.*, I, p. 423), presque entièrement écrite à deux voix et que l'on pourrait, étant donnée sa structure générale, ramener au deuxième type, si elle ne présentait pas l'étrange particularité de remplacer l'épisode où apparaissent d'habitude les contrepoints libres avec figuration séquentielle, par une série de variations tout à fait inattendues, sur une basse obstinée d'un caractère encore plus imprévu :



Ce curieux dessin de basse se répète douze fois de suite avec, chaque fois, des contrepoints figuratifs nouveaux à la main droite. Il y a là une application peu banale du principe du *ground*, auquel nous avons déjà fait allusion plus haut. A part cette singularité, le morceau n'offre guère d'éléments d'intérêt.

---

(1) MM. Fuller Maitland et Barclay Squire n'ayant pas à leur disposition les documents nécessaires pour vérifier la chose, n'ont pu nous affirmer d'une façon précise que ce singulier intervalle, placé à un endroit où il est très en relief, serait ou non le fait d'une erreur de transcription dans l'édition moderne.

5) **Prélude et Toccata.**

Nous avons étudié jusqu'à présent, parmi les formes musicales virginalistiques : en premier, lieu celles qui dépendent de la musique vocale ou qui s'y rattachent par leur origine (choral figuré) ou leur style (fantasia-madrigal); en second lieu, celles qui sont soumises au contrepoint imitatif ou qui le prennent tout au moins pour point de départ. Nous avons rencontré, dans ce dernier ordre d'idées, une forme spécifiquement anglaise, la *fantasia-amplification du ricercar*, dans laquelle nous avons observé une évolution vers un style de plus en plus libre, basé en grande partie sur une sorte d'homophonie figurée. Nous allons passer maintenant à l'étude de la forme libre par excellence : celle du *prélude* ou de la *toccata*.

Prélude et *toccata* sont des formes musicales datant d'assez loin et dont l'Italie nous a fourni les exemples les plus intéressants, à l'époque des Gabrieli, de Merulo et du *Transilvano*, c'est-à-dire à la fin du XVI[e] siècle. Le prélude ou préambule est un morceau de courte dimension, consistant en une suite d'accords figurés au moyen d'arabesques rapides, et destinés, à l'église, à donner l'intonation au chœur ou à l'officiant : de là le nom d'*intonazione* que lui ont réservé les Gabrieli. La *toccata* n'est autre chose qu'une amplification du prélude. Généralement beaucoup plus étendue que ce dernier, elle s'oppose également à lui par son caractère de virtuosité plus prononcé, et voit, dans un assez grand nombre de cas, notamment chez Merulo, sa structure interne se compliquer par l'intervention d'un ou de plusieurs intermèdes fugués.

Les virginalistes n'offrent point, dans le domaine de cette forme, la grande variété et l'originalité fantasque des Italiens. Rien, dans le *Fitzw. V. Book*, ne correspond à ces grandes toccates de virtuosité de Merulo, qui étonnent par leur audace, en même temps qu'elles déçoivent par l'exagération de leur masse et leur virtuosité un peu décadente. Le mot même de *toccata* n'est employé que deux fois dans le manuscrit de Cambridge : une première fois à propos d'une œuvre de Sweelinck intitulée *Praeludium Toccata* (vol. I, p. 378), où l'on retrouve tous les caractères de la toccate vénitienne de la fin du XVI[e] siècle, y compris certains éléments imitatifs; une seconde fois, à propos d'une composition de Giovanni Pichi, qui se présente sous les espèces d'une élégante toccata, toute italienne d'allure et d'esprit, et pourvue d'un petit intermède fugué.

L'on rencontre encore dans le *Fitzw. V. B.* une composition d'un autre italien, Galeazzo; malgré son titre de *Praeludium*, c'est bel et bien une *toccata*, à raison de son extension et d'un épisode

central qui comporte des imitations et des séquences (*Fitzw. V. B.*, I, p. 391).

Enfin, l'on trouve, dans le vol. II, p. 40, du *Fitzw. V. B.*, un *Praeludium* d'un anonyme, qui a, en fait, tout l'aspect d'une petite toccate avec intermède fugué. Il se pourrait qu'il fût l'œuvre d'un Italien comme les deux pièces précédentes.

A part ces exemples peu nombreux et qui n'ont ou ne paraissent avoir, en dehors de leur présence dans le *Fitzw. V. B.*, aucune attache avec l'Angleterre, l'on ne rencontre, dans le précieux manuscrit et dans *Parthenia*, que de courts préludes, dont on peut déterminer ainsi les caractéristiques générales : leur aspect le plus ordinaire est celui de l'*intonazione* des Gabrieli, mais avec une empreinte plus moderne, due, d'une part, à ce que leur substructure harmonique est moins dépendante des modes d'église et, d'autre part, à ce que leur figuration s'alimente aux formules nouvelles imaginées par les virginalistes.

Examinons d'un peu plus près quelques-unes de ces petites compositions. Le *Fitzw. V. B.* et *Parthenia* en offrent en tout dix-neuf, dont les auteurs sont Byrd (3), Bull (8), G. Farnaby (1), Gibbons (1), Oldfield (1) et quelques anonymes (5).

Parmi les préludes de Byrd, il en est un (*Fitzw. V, B.*, I, p. 394) qui est mentionné dans le manuscrit comme solidaire de l'une des fantaisies du maître (1). A part l'harmonie, qui est plus moderne et qui a une tendance à moduler, cette petite pièce rappelle assez bien les intonations des Gabrieli.

Par contre, le prélude qui se trouve à la p. 8 de *Parthenia* et à la p. 83 du Ier vol. du *Fitzw. V. B.* (2), n'a rien d'italien et offre un spécimen curieux de musique vraiment anglaise par la solennité pompeuse de son allure et la richesse un peu apprêtée d'une figuration essentiellement virginalistique.

Le troisième prélude de Byrd (*Parthenia*, p. 1) est beaucoup plus court, mais il est d'une beauté parfaite par l'équilibre réalisé entre le fond harmonique et la figuration. Ici encore, nous avons affaire à une œuvre de caractère spécifiquement anglais, où une solennelle gravité s'unit à un sentiment harmonique raffiné.

Les huit préludes de Bull (3) se distinguent par leur tendance à la virtuosité et par l'usage de nombreuses figures virginalistiques,

---

(1) Voir la note 1, p. 118.

(2) Le *Fitzw. V. B.* ne porte pas l'attribution à Byrd, mais celle-ci se déduit de *Parthenia*.

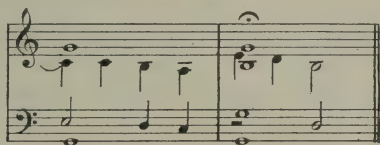
(3) Voir *Fitzw. V. B.*, I, pp. 158, 418; II, pp. 22, 23, 248, 259, 274; *Parthenia*, p. 16.

jusque et y compris la plus curieuse de toutes, la répétition de notes. Le premier d'entre eux (*Fitzw. V. B.*, I, p. 158) a déjà attiré notre attention (voir p. 102 et 103) par le fait qu'on le considère comme se rattachant au choral figuré qui le suit : *Gloria tibi trinitas.* La figuration de ce prélude offre des exemples intéressants de répétitions de notes et surtout de brisures d'accords.

Le prélude de Bull qui se trouve p. 23 du vol. II du *Fitzw. V. B.* nous apporte un spécimen d'une valeur exceptionnelle, qui rappelle par sa grandeur les intonations des Gabrieli. Il est divisé en deux parties d'égale longueur et de structure semblable. La conclusion tranche sur le reste du morceau par sa figuration moins rapide et ses harmonies plus modulantes.

Fort intéressant est également le prélude de la p. 22 du vol. II. Très court, il se divise en deux épisodes dont le premier consiste en une succession d'accords peu figurés, et le second en un jeu de figurations où dominent les brisures d'accords. Archaïque dans son début et conçu en éolien évoluant vers *la* mineur moderne, il se termine en *la* majeur : ses dernières mesures ont, pour l'époque, un accent tout nouveau, qui fait pressentir Domenico Scarlatti.

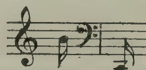
Un même caractère de modernité frappe dans le petit prélude de la p. 259 du vol. II. Enfin *Parthenia* (p. 16) offre un exemple dans lequel la structure figurative se détache presque entièrement de l'italianisme des toccatistes, pour se rapprocher de ce que sera, cent ans plus tard, la figuration des préludes du *Clavecin bien tempéré :* c'est dire qu'on y discerne une certaine recherche d'équilibre, une sorte de classicisme avant la lettre. L'appoggiature de la cadence finale vaut d'être notée pour son originalité :



Une structure identique se remarque dans le beau prélude de Gibbons, qui se trouve à la page 49 de *Parthenia.* Ici aussi, l'on a affaire à un morceau que l'on peut considérer comme précurseur des préludes de Bach. La figuration est simple, élégante et répartie avec goût entre les voix extrêmes. Harmonies, séquences, syncopes, sauts brusques de la main droite du médium à l'aigu, tout y porte un cachet de modernité qui s'apparie avec un sens rare de l'équilibre et de la mesure.

Giles Farnaby offre un exemple de prélude (*Fitzw. V. B.,* II, p. 372) qui débute comme une invention à deux voix de Bach et

se poursuit à trois, puis à quatre voix, pour conclure dans le style de la toccata. Sans être remarquable, cette petite pièce possède les qualités de grâce et d'enjouement propres à Farnaby. On y rencontre ce saut formidable de la main gauche que nous avons déjà eu l'occasion de signaler antérieurement (1) :



On observe quelques sauts semblables, mais moins hardis, dans un prélude de Thomas Oldfield (*Fitzw. V. B.*, I, p. 180). Ce fait seul suffirait à attribuer une date relativement récente à ce morceau, dont l'auteur ne nous a livré que son nom.

Quelques mots des préludes anonymes du *Fitzw. V. B.* A part celui de la page 80 du volume I, ils se signalent presque tous par des éléments progressifs dont on peut induire qu'ils datent probablement d'après la fin du XVI° siècle : tantôt on y observe une technique virginalistique nettement caractérisée par l'usage de la répétition de notes et de la décomposition d'accords (I, p. 81), tantôt on y voit prédominer des dessins séquentiels (I, p. 85), tantôt enfin, on y retrouve ce style qui fait penser à J.-S. Bach et dont Bull et Gibbons nous ont déjà fourni des exemples (II, p. 169). Le plus charmant spécimen est un prélude très chantant, presque sans coloratures, et d'une tonalité joyeuse et solennelle (II, p. 25); il semble avoir été écrit sous l'influence de Byrd, dont il évoque la grâce et le charme harmonique.

En résumé, on peut dire des préludes virginalistiques, pris dans leur ensemble, qu'ils offrent deux types extrêmes: l'un, archaïque, qui rappelle les intonations des Gabrieli; l'autre, plus moderne, qui fait pressentir, dans une certaine mesure, les préludes de J.-S. Bach. Entre ces deux types contrastants, il y a des espèces intermédiaires, dont la caractéristique principale consiste dans l'adaptation au style archaïque, des formules de figuration nouvelles créées par les virginalistes.

6) **La Variation.**

A. — En général.

La variation est une forme essentiellement anglaise. Les Italiens ne l'ont guère pratiquée d'une façon suivie, avant Frescobaldi, dans la musique de clavier : le seul exemple datant du XVIe siècle qu'ils nous aient laissé — *le Pass'e mezzo antico*, d'Andrea Gabrieli (2) — est

---

(1) Voir p. 93 et 94.
(2) Reproduit dans Torchi, *L'Arte musicale in Italia*, vol. III, p. 71.

d'une structure tellement vague qu'on ne peut le considérer, en fait, que comme un produit tout à fait embryonnaire du style de variation (1).

Tout autre est la situation en ce qui concerne les Espagnols. Dès 1536, l'on voit le luthiste Luiz Milan cultiver un type de variation déjà très caractéristique, dans ses *villancicos* (chansons villageoises) pour voix seule, avec accompagnement de luth. Après lui s'échelonne, dans la suite du XVI[e] siècle, toute une série de luthistes espagnols qui s'adonnent au même art, sans toutefois y ajouter des éléments nouveaux (2). De la musique de luth, la variation passe, avec Cabezon, à la musique de clavier.

Nous avons déjà signalé, à propos des chorals figurés de Tallis (3), l'importance de Cabezon dans l'évolution de la musique de clavier. Nous avons cependant cru devoir induire de diverses circonstances que, pour ce qui regardait les principaux modes de figuration propres à faire valoir les ressources de l'instrument, on pouvait considérer les Anglais comme ayant eu la priorité sur lui. Une chose reste cependant établie à son actif, jusqu'à preuve du contraire : c'est qu'il est le premier à avoir écrit des variations de chansons profanes et de danses pour clavier. Les Anglais n'offrent, en effet, aucun exemple daté de cette forme nouvelle, antérieur à la mort de l'organiste espagnol (1566). Si donc ce dernier paraît avoir emprunté à l'île britannique, lors de son voyage de 1554, de nombreux éléments de figuration, en revanche, il semble que les virginalistes lui soient redevables de l'idée d'établir des séries systématiques de variations sur des thèmes profanes. L'application de cette idée devait être essentiellement féconde, car elle apportait aux Anglais une base de discipline qui leur manquait encore dans une certaine mesure. En les contraignant à se cantonner dans les bornes relativement étroites d'un thème court et concis, elle leur fournissait un plan tout fait dont les proportions, restreintes par nature, les empêchaient de tomber dans l'excès du développement et le manque d'équilibre. Aussi ne mirent-ils pas beaucoup de temps à s'apercevoir que, dans aucune autre forme, ils ne trouveraient meilleure occasion d'utiliser leur inépuisable matériel figuratif. C'est pourquoi ils l'adoptèrent et en firent, non seulement leur forme favorite, mais encore celle qui a le plus contribué à donner à leurs œuvres un caractère durable.

---

(1) Pour la question de la variation instrumentale en général, en Italie, à partir du début du XVII[e] siècle, M. Hugo Riemann apporte de nouvelles clartés dans le volume récemment paru de son *Handbuch der Musikgeschichte* (II[er] Band, 2[er] Teil, § 76, pp. 85 et ss.).

(2) Voir *Les luthistes espagnols*, 1902, par Morphy.

(3) Voir p. 105.

Les variations virginalistiques les plus anciennes, par la date que leur assigne le *Fitzw. V. B.*, sont celles de Philips sur un thème de pavane (*Fitzw. V. B.*, I, p. 343). Elles datent, d'après la mention expresse du manuscrit, de 1580, c'est-à-dire, de quatorze ans après la mort de Cabezon et de deux ans après la publication d'une partie importante de ses œuvres par son fils Hernando (1). Cette pavane variée est loin d'offrir la richesse de combinaisons que présentent les variations de chansons ou de danses virginalistiques appartenant à une époque plus récente. Il y a même, peut-on dire, une certaine ressemblance entre sa figuration sobre et celle des danses variées de Cabezon.

Dix ans plus tard, en 1590, nous rencontrons les variations de Byrd *The Wood's so wild* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 263). Ici, l'on observe déjà l'intervention d'éléments nouveaux, étrangers à Cabezon. D'autre part, il subsiste un trait commun aux deux maîtres, dans le fait que, de variation à variation, le thème passe à différentes voix: c'était là une manière archaïque de varier dont Cabezon usait avec une certaine prédilection (2).

Nous nous bornerons provisoirement à ces deux exemples, qui montrent bien, dans leurs traits les plus généraux, la filiation entre la variation telle que la concevait le maître espagnol, et ce que les Anglais en avaient fait dès leur premier contact avec elle.

On ne peut conclure ces considérations générales, sans faire remarquer qu'au fond, la question de l'origine de la variation est beaucoup plus vaste qu'elle ne peut le paraître au premier abord. De plus en plus on s'aperçoit, en remontant le cours de l'évolution musicale, que le style de la variation était pratiqué, en fait, antérieurement au XVIe siècle : nous ne faisons pas allusion ici à la simple broderie d'une mélodie donnée, qui remonte à une très haute antiquité, mais à des formes beaucoup plus complexes, comme celles que l'on rencontre dans certains morceaux polyphoniques du XVe siècle. Si l'on analyse, par exemple, une messe de Guillaume Dufay, l'on n'est pas peu surpris de reconnaître que l'œuvre, prise dans sa totalité, n'est autre chose qu'une suite de grandes variations sur un thème religieux ou profane qui lui donne son titre : ce thème étant placé au ténor et traité, tantôt en valeurs normales, tantôt en valeurs augmentées ou diminuées, se voit entouré, à chaque nouvelle apparition, de voix de contrepoint diversement combinées entre elles. Comme il y a, à l'heure actuelle, une tendance de plus en plus accentuée à admettre l'inter-

---

(1) *Obras de musica*, 1578.

(2) *Le Chant du Chevalier* (*Hisp. Schol. mus. sacr.*, VIII, p. 3) en montre des applications particulièrement caractéristiques.

vention des instruments dans les œuvres polyphoniques du XIVe et du XVe siècle, l'on peut soutenir à bon droit que les racines de la variation instrumentale remontent en réalité bien plus haut que le XVIe siècle (1).

Nous traiterons séparément la variation de chanson profane et la variation de danse. Cette division s'impose à raison des aspects complexes qu'offrent les œuvres appartenant à la première catégorie, et de la simplicité relative que présentent, par contraste, celles qui se groupent dans la seconde.

B. — Variation de chanson profane.

La variation de chanson profane est la forme musicale anglaise la plus importante que nous aurons à étudier. C'est, en effet, sur ce champ d'action, que les virginalistes ont déployé leur ingéniosité inventive avec le plus de force et d'originalité. C'est là aussi qu'ils nous ont livré les œuvres les plus intéressantes, au point de vue esthétique comme au point de vue technique.

Le nombre de variations de chansons profanes qu'ils nous ont laissé, est relativement limité quand on le compare à celui de leurs variations de danses; et ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que, dans cette limitation, les premières offrent une diversité de combinaisons beaucoup plus grande que les secondes.

Nous allons tenter de faire un tableau d'ensemble de ces combinaisons. Nous nous servirons de schémas pour en faire ressortir avec plus de clarté le principe abstrait.

1) L'on rencontre d'abord ce que l'on pourrait appeler la *variation polyphonique*. Le thème mélodique soumis à variation, conserve toute sa simplicité, d'un bout à l'autre du morceau; de variation à variation, il change de voix et se trouve chaque fois entouré de contrepoints figuratifs nouveaux. Si l'on représente le thème par une ligne horizontale non brisée et les contrepoints par une ligne brisée, le schéma de ce type de variation s'établit comme suit (2) :

---

(1) Le motet français du XIVe siècle (*Roman de Fauvel* et Guillaume de Machault) pratique déjà couramment la variation sur un ténor donné (nombreux exemples dans la *Gesch. der Mensuralnotation* de M. J. Wolf, vol. II et III; voir n°s 5, 7 à 10 et 13 à 16).

(2) *N.-B.* — Dans tous les schémas qui suivront, la ligne brisée, bien que toujours représentée sous le même aspect, dans chaque variation, répond, chaque fois, à une ligne mélodique ou figurative différente. Par exemple, dans le premier schéma, la ligne du ténor de la deuxième variation, encore que représentée par le même dessin que la ligne du ténor de la première, suppose néanmoins une marche mélodique ou figurative ou différente.

1re variation :

superius
altus
tenor
bassus

2me variation :

altus

3me variation :

tenor

4me variation :

bassus

Ce schéma et tous ceux qui suivent sont construits de manière à montrer ce que serait, dans toute son abstraction, le *type absolu* du genre de variation qu'ils entendent représenter : nous aurons l'occasion de constater que, dans la pratique, il est presque toujours porté atteinte à ce caractère absolu. D'autre part, nous supposons, dans un but de simplification, l'écriture harmonique à quatre voix, qui constitue une moyenne normale, mais dont la rigueur est loin d'être observée en fait par les virginalistes.

2) Le deuxième type est celui auquel on pourrait donner le nom de *variation mélodique*. Le thème, exposé au *superius*, y reste pendant tout le cours du morceau. Tantôt il subit une figuration, tantôt il en est exempt. Les autres voix lui fournissent, à chaque variation, des contrepoints figuratifs :

1re variation :

2me variation :

3me variation :

Les petits traits verticaux qui, dans la troisième variation, affectent la ligne non brisée, indiquent que, dans cette variation, le thème lui-même est sujet à une figuration en broderie, indépendante de celle que lui font les autres voix.

3) L'on rencontre ensuite la *variation harmonique*. Sur une

basse qui sert de thème et qui reste invariable, le compositeur échafaude une série de variations dont les autres voix font les frais :

1re variation : 2me variation : 3me variation :

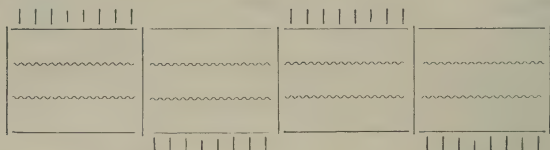
4) Le quatrième type est la *variation mixte* ou *mélodico-harmonique*. C'est de beaucoup le plus fréquent et c'est pour ainsi dire lui seul que nous verrons appliquer dans la variation de danse. Son principe est assez simple, mais ses applications sont parfois complexes. On peut le définir comme suit : *basse* et *superius* forment, dans chaque variation, une limite harmonique et mélodique extrême qui ne peut être franchie, et à l'intérieur de laquelle s'élabore un travail de figuration qui diffère de variation à variation. Le type absolu de ce genre de variation peut se représenter ainsi :

1re variation : 2me variation :

Mais, dans la réalité, on ne rencontre jamais cette forme rudimentaire : car, dans tous les cas, elle se complique par le fait que, de variation à variation, la basse et le *superius* subissent alternativement des figurations qui en modifient la silhouette, sans toutefois porter atteinte au principe suivant lequel ces deux voix extrêmes forment le cadre de chaque variation. Il va sans dire que, dans ce système, le thème est placé au *superius;* la basse n'est autre chose qu'un soutien harmonique permanent. Le schéma suivant donnera une idée simplifiée de la combinaison décrite :

1re variation : 2me variation : 3me variation :

En fait, l'alternance entre la figuration du *superius* et celle de la basse, a presque toujours lieu à l'intérieur même des diverses variations :



La grande majorité des variations virginalistiques, qu'elles s'appliquent à des chansons ou à des danses, est construite d'après ce dernier schéma. Il est évident que, dans ces conditions, les voix moyennes doivent voir s'appauvrir leur figuration, qui, sans cela, entraverait ou alourdirait la marche déjà suffisamment compliquée des voix extrêmes.

Ce genre de variation, est, de tous, le plus représentatif du progrès dans l'évolution musicale. Il a, en effet, perdu toute attache avec l'ancienne polyphonie et se rattache, en tout et pour tout, au principe nouveau de la monodie accompagnée.

On serait également tenté d'accorder un caractère progressif à la variation purement harmonique, qui paraît, à première vue, devoir se rattacher au concept moderne de l'harmonie. On se tromperàit cependant dans la majeure partie des cas : car le thème qui, dans chaque variation, sert de fondement à l'édifice musical n'est nullement combiné d'avance de manière à former une basse harmonique. Sa fonction est plutôt semblable à celle du ténor dans les anciennes compositions polyphoniques, ou bien aussi, dans certains cas, à celle du vieux bourdon populaire : d'où il résulte, en définitive, que la variation harmonique regarde davantage le passé que l'avenir (1).

* * *

Il importe de bien se mettre en tête qu'en fait, les morceaux virginalistiques écrits dans le style de variation ne se casent pas toujours très aisément dans tel ou tel compartiment correspondant à tel ou tel type. En d'autres termes, les frontières entre les différents genres de variation sont souvent assez difficiles à établir, pour la raison que les compositeurs se conforment rarement à des plans absolus, tels que les schémas nous en proposent l'image, et laissent fréquemment place à l'imprévu et par conséquent à des combinaisons mixtes plus com-

(1) Voir, à ce sujet, le chapitre XII du livre de M. Naylor, *An Elisab. V. B.*, pp. 141 et ss. Il y est spécialement question des basses en bourdon.

plexes encore que celles que nous avons englobées sous le quatrième type. Les exemples suivants sont très démonstratifs à cet égard. Dans les variations de Byrd, *The Wood's so wild* (1590), l'on a affaire, en principe, au type polyphonique. Pourtant, certains passages se rattachent à l'espèce mixte *mélodico-harmonique*. Dans les variations purement mélodiques *Quodlings Delight*, de G. Farnaby, l'une des variations emprunte le procédé polyphonique. Dans *Up tails all*, du même maître, on observe des tendances à la variation harmonique, bien que, prise dans son ensemble, cette série de variations se rattache au type mélodique. Il arrive aussi que, dans des variations purement harmoniques il entre des éléments mélodiques et polyphoniques : ainsi, dans *A Galliard Ground,* de Inglott. Enfin, dans le type mixte de la variation mélodico-harmonique, qui est pourtant le plus constant de tous, on constate parfois l'intervention fugitive du type polyphonique : ainsi, dans *All in a garden greene*, de Byrd, où le thème passe à l'alto dans l'une des variations; ainsi également dans *Bony sweet Robin* et *Why aske you*, de G. Farnaby. Ce qui arrive aussi souvent, dans les variations de cette espèce, c'est qu'il y ait une prédominance plus ou moins marquée de l'élément harmonique sur l'élément mélodique, ou réciproquement. Ainsi, dans *Barafostus Dreame* de Tomkins, on discerne une forte prépondérance de la mélodie. Au contraire, les variations sur le même thème écrites par un anonyme, laissent l'impression très nette d'une prédominance harmonique.

Une dernière remarque s'impose, avant de passer à l'analyse détaillée des diverses espèces de variations de *lied* qui nous ont été laissées par les virginalistes. Le thème soumis à variation n'est jamais, ou presque jamais, présenté par eux dans sa forme originale toute simple et dépouillée d'ornements. Dès le premier contact, il apparaît déjà sous la forme d'une variation. Il arrive parfois même que la première variation soit plus compliquée que d'autres qui la suivent, et que l'on reconnaisse mieux le thème dans le corps du morceau ou à la fin, que dans le début.

I. — LA VARIATION POLYPHONIQUE

Les exemples que les virginalistes nous offrent de ce premier type de variation montrent, dès l'abord, combien il serait faux de croire qu'ils se sont conformés en tout et pour tout à des schémas absolument réguliers. Déjà Cabezon, pourtant si épris d'équilibre, n'a écrit qu'une seule série de variations où l'on peut discerner une symétrie à peu près complète dans la répartition du thème entre les

différentes voix : les *Diferencias sobre el canto del Cavallero* (1), dans lesquelles le chant, exposé d'abord deux fois au *superius*, passe ensuite au ténor, puis à l'alto, et, pour finir, à la basse.

Chez les virginalistes, l'on ne rencontre que dans un seul cas sur huit cette régularité relative du plan : dans les variations d'Inglott (1554-1621) *The Leaves bee greene* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 381). Le thème est d'abord exposé à la basse; puis, dans une deuxième variation, au ténor, et dans la troisième au *superius;* ensuite, dans trois autres séries successives de trois variations, on retrouve le même dispositif. Le morceau se termine par une treizième variation où le thème reparaît à la basse : la symétrie, absolue jusque là, est donc rompue à la conclusion. Ces variations n'ont qu'un intérêt purement théorique. La simplicité de leur figuration, jointe à leur caractère polyphonique, permet de leur attribuer une date assez reculée. Leur allure générale dénote l'influence de Byrd.

De ce dernier maître nous possédons quatre séries de variations qui peuvent se rattacher au concept polyphonique. Nous avons déjà cité *The Wood's so wild* (*Fitzw. V. B.,* I, p. 263) à raison de l'ancienneté de sa date (1590). Cette pièce comporte quatorze variations, de structure très irrégulière, et présentant, à diverses reprises, un aspect mixte. Dans les deux premières, le thème est au *superius*, la basse étant différente dans chacune d'elles. Il passe à l'alto dans la troisième, où l'on voit réapparaître la basse de la première, une sorte de bourdon campagnard. Dans la quatrième, il subit une forte figuration et se voit fragmenté entre les voix supérieures : même basse en bourdon. Celle-ci revient dans la cinquième variation, où le thème passe au *superius*, et dans la sixième, où il occupe le ténor. La septième variation le traite au *superius* avec une basse nouvelle. Dans la huitième, il disparaît tout à fait, mais on retrouve la basse en bourdon. La neuvième variation le ramène, presque complètement défiguré et avec une basse libre. Les variations 10, 11 et 12 ont une basse commune (2) sur laquelle s'échafaudent des contrepoints sans rapport avec le thème. Celui-ci se retrouve à l'alto dans la treizième variation et au *superius* dans la quatorzième. Ces deux dernières variations ont une basse entièrement libre. Comme on le voit, l'élément polyphonique est, à diverses reprises, refoulé par un élément harmonique qui se présente sous la forme archaïsante du bourdon populaire. Cette série de variations est imprégnée de sentiment champêtre et laisse après elle une délicieuse impression de plein air.

---

(1) *Hisp. schol. mus. sacr.*, vol. VIII, p. 3.

(2) Celle que l'on a vu traiter précédemment en forme de bourdon.

Un virginaliste d'un mérite non moindre que Byrd, mais appartenant à une génération plus récente, Orlando Gibbons, s'est mis en tête de traiter la même mélodie (*Fitzw. V. B.*, 1, p. 144), en neuf variations qui se rattachent également au système polyphonique : ceci se déduit assez arbitrairement de ce que le thème occupe le ténor dans la deuxième variation et la basse dans la neuvième. Dans toutes les autres variations, il apparaît au *superius*, sous des formes tantôt simples, tantôt figurées. Dans la cinquième et la septième, la figuration est telle qu'elle équivaut à une déformation presque complète. Dans la sixième, les deux premières notes de la chanson sont exposées à la basse ; la suite se continue deux octaves plus haut, au *superius*. La basse change à chaque variation. En réalité, s'il n'y avait le fait que, dans les deux variations, le thème passe à d'autres voix que le *superius*, l'on aurait affaire à des variations purement mélodiques.

La figuration de Gibbons a un caractère de virtuosité plus prononcé que celle de Byrd. Là où elle atteint son maximum de développement, le morceau prend un aspect scolastique peu agréable, qui fait songer aux études de Czerny. A part cela, les variations ont une belle couleur romantique et montrent clairement comment un musicien de l'envergure de Gibbons savait se rendre indépendant d'un aîné de la valeur de W. Byrd, à l'occasion du traitement d'un même thème (1).

Parmi les autres variations de Byrd qui se rattachent au type polyphonique, on rencontre tout d'abord *Walsingham* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 267) qui date au plus tard de 1591. Cette œuvre comporte vingt-deux variations, suivies d'un court postlude en style de prélude-toccata. L'on a encore affaire ici à une construction des plus complexe, où l'on n'observe aucune espèce de symétrie. Dès la première variation, la mélodie est alternativement partagée entre le ténor à découvert et le *superius*. Dans la deuxième, elle occupe entièrement le ténor où elle est encore à découvert. Les variations 3, 6, 7, 9, 14, 17 et 21 nous montrent le thème au *superius*, avec une basse chaque fois différente. Six variations (4, 8, 10, 11, 16, 18) le traitent au ténor, et deux (5 et 20) à la basse. Deux fois (13 et 21) on le rencontre à l'alto, la première fois partiellement à découvert. Dans la douzième variation, il apparaît figuré au *superius*, sauf un court passage confié au ténor. Dans la quinzième, il est partagé entre l'alto et le *superius;* de même dans la dix-neuvième.

La mélodie de Walsingham, qui a été également traitée en

---

(1) Le thème de la chanson *The Wood's so wild* a été également utilisé par John Bull dans la version de sa *Courante Jewel* reproduite par Pauer, p. 53 de ses *Old English composers for the Virginals and Harpsichord.*

variations par Bull (*Fitzw. V. B.*, I, p. 1), possède un charme exquis de légende; la modulation implicite du mineur au majeur qui lui donne sa physionomie, est pleine d'imprévu. Les variations de Byrd n'ont peut-être pas l'ampleur de celles de Bull, mais elles n'en sont pas moins remarquables par la grâce de la figuration et un sentiment général de mystère et de douceur (1).

Une troisième série de variations du vieux maître, *The mayden's song* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 67) offre encore un exemple intéressant de variations polyphoniques. Cette pièce comporte huit variations. Dans la première, le thème est confié au ténor à découvert, avec cette particularité que sa première phrase est exposée à l'unisson, puis est sujette à une reprise accompagnée par deux voix de basse en contrepoint. Dans les variations 2 à 6, la mélodie est au *superius*. Dans la septième, elle est au ténor et dans la huitième, elle est partagée entre l'alto et le *superius*. Une bonne partie de ces variations pourrait donc être rangée dans le type purement mélodique. L'œuvre est charmante : le thème, d'une délicate ingénuité, est environné de contrepoints suaves et doux, dont l'expression rêveuse fait penser à Schumann.

Byrd fournit enfin un dernier exemple de variations que l'on peut faire rentrer dans l'espèce polyphonique : celles qu'il a écrites sur l'alerte chanson *John come kisse me now* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 47). Elles sont assez complexes de structure et offrent l'image d'un style de transition entre le type polyphonique et le type mélodico-harmonique. Des seize variations que le morceau comporte, il en est dix dans lesquelles le thème est au *superius*, avec ou sans figuration; parmi ces dernières, on en voit cinq où l'on reconnaît, sous une figuration parfois assez fournie, une seule et même basse. Dans la dixième variation, la mélodie est partagée entre le ténor et le *superius;* dans la onzième, elle est tout entière au ténor, ainsi que dans la douzième, où sa seconde moitié est à découvert du côté de la basse; dans la treizième, elle occupe le *superius*, mais passe un instant au ténor vers le milieu de la variation; dans la quatorzième, elle est confiée à la basse et, dans la seizième, à l'alto. Tantôt la basse commune à un certain nombre de variations se retrouve, plus ou moins figurée, dans les six variations où le thème

---

(1) La mélodie *Walsingham*, dont l'origine doit être antérieure à 1538, commence par ces paroles : « Quand j'allai à Walsingham, me hâtant pour voir le reliquaire, je rencontrai un gai pèlerin, vêtu de sombres habits. » Walsingham était un lieu de pèlerinage célèbre, dans le Norfolk; il fut supprimé en 1538, par la Réforme. Le sujet de la chanson est une histoire d'amour comme il en advenait parfois à l'occasion des pèlerinages (Chappell, *Pop. mus. of old. time*, p. 121).

n'est pas, ou pas entièrement au *superius;* tantôt, elle en est complètement écartée.

La figuration de *John come kisse me now* a un caractère différent de celle que nous avons vu employer par Byrd dans *The Wood's so wild, Walsingham* et *The mayden's song.* Elle marque, par ses tendances à la virtuosité, une évolution dans laquelle il faut peut-être voir l'influence de John Bull ou de Farnaby (1).

Il nous reste encore à parler de deux autres séries de variations que nous avons cru devoir rattacher au type polyphonique. Ce sont le *Grounde* de G. Farnaby (*Fitzw. V. B.*, II, p. 353) et *A grounde* de Tomkins (*Fitzw. V. B.*, II, p. 87), deux pièces qui n'ont, en elles-mêmes, qu'une valeur très relative, mais qui sont néanmoins de nature à nous intéresser, parce qu'elles nous font faire connaissance avec un concept nouveau, très important dans l'histoire de la musique anglaise : *le ground.*

Ground signifie : le fondement, la base. Ce sens originaire s'est peu à peu étendu et a fini par s'appliquer à une forme musicale dans laquelle un thème sert de base immuable à une série nombreuse de variations. Dans ce sens, on pourrait qualifier de *ground* un grand nombre de messes du XV[e] et du XVI[e] siècle qui consistent en une série de variations sur un *cantus firmus* permanent. Mais en fait, le terme *ground* ne paraît avoir été appliqué, au début, qu'à la seule musique instrumentale, à l'exclusion de la musique vocale ou vocale-instrumentale. *My Lady Nevell's Book* offre trois exemples de *ground* pour virginal (2) qui sont, à notre connaissance, les plus anciens dont la date approximative soit connue : en effet, le *Nevell's Book* ayant été rédigé en 1591, ils ne peuvent être postérieurs à cette année.

A la fin du XVI[e] siècle et au début du XVII[e], le *ground* des virginalistes se rattache le plus fréquemment à la variation polyphonique, en ce sens que le *cantus firmus* qui lui sert de base passe, de variation à variation, aux différentes voix. Nous rencontrerons cependant aussi des exemples qui se ramènent au type de la variation purement harmonique. Cette dernière espèce de *ground*, exceptionnelle à l'époque qui nous occupe, va, au fur et à mesure que se développera la pratique de la basse continue, devenir peu à peu la règle. Si l'on examine les œuvres de clavier du D[r] Blow, qui vécut de 1648 à 1708, et qui fut le maître de Purcell, on verra que, dans les morceaux qu'il intitule

---

(1) *John come kisse me now* est une chanson humoristique célèbre à la fin du XVI[e] siècle et pendant tout le XVII[e] siècle (Chappell, *op. cit.*, p. 147). Byrd n'en a traité que la première partie.

(2) N° 1 : *Lady Nevel's grownde;* n° 30 : *The Second grownde;* n° 35 : *Hughe Astons grownde.*

Ground, le motif obstiné occupe toujours la basse, où il apparaît tantôt simple, tantôt figuré (1).

Du répertoire des virginalistes, le terme *ground* passa bientôt dans celui des artistes de l'archet. C'est ainsi que nous trouvons dans le célèbre recueil de Playford, intitulé *Division Violin* et qui date d'environ 1680, un grand nombre de morceaux intitulés *Division on a ground*, c'est-à-dire *variations sur un ground* (2). L'une de ces pièces a même ceci d'intéressant que le thème exposé à la voix supérieure n'est autre que la mélodie — complétée par sa seconde partie — de la chanson *John come kisse me now*. La basse, appelée *The ground bass*, reste identique à elle-même dans toutes les variations, mais la mélodie est entièrement perdue de vue à partir de la première variation, et des broderies adaptées avec art à la base harmonique la remplacent pendant tout le reste du morceau.

D'un autre côté, le principe de la *ground bass* a passé dans le traitement traditionnel de deux danses, qui en réalité se confondent par leur rythme et leur structure interne : la chaconne et la passacaille (3). La deuxième moitié du XVII[e] siècle et le XVIII[e] siècle offrent un nombre incalculable de chaconnes construites sur une basse obstinée, qui sert de fondement à des séries successives de variations.

La musique vocale, avec accompagnement de *continuo*, finit, elle aussi, par adopter la *ground bass*. On la trouve appliquée dans maintes œuvres de Carissimi, Purcell, Händel et J.-S. Bach (4).

---

(1) Voir Pauer, *Old English composers*, etc., pp. 90, 100 et 103. — Voir aussi, p. 143, un *ground* de Purcell, conçu selon le même système, mais sans que le thème-fondement subisse de figuration.

(2) Voir Riemann, *John Playford's Division Violin und Michel Farinellis Folies d'Espagne* (*Die Musik*, X, 24).

(3) Voir Boehme, *Gesch. des Tanzes in Deutschl.*, vol. I, pp. 127 et 136.

(4) Voir Grove, *Dictionary, v° Ground bass*. — Dans cet ordre d'idées, on peut encore lire avec fruit un article de M. Einstein, *Die Aria di Ruggiero*, paru dans le Rec. trim. de la S. I. M., XIII, 3. L'auteur y parle de ces airs bien connus (*Ruggiero, la Romanesca*, etc.), dont on se servait comme basse au XVII[e] siècle et qui donnaient lieu à des variations improvisées aux autres voix, qu'il s'agît de chant accompagné ou de musique purement instrumentale. C'est là une application très caractéristique du principe du *ground*.

Tandis que nous corrigions les épreuves du présent ouvrage, M. Hugo Riemann a fait paraître, dans le Rec. trim. de la S. I. M., XIII, 4, p. 531, un très intéressant travail sur la basse obstinée destinée à servir de fondement à des séries de variations. Cet article, intitulé : *Der « Basso ostinato » und die Anfänge der Kantate*, développe et synthétise ce que l'auteur a écrit sur ce sujet dans le vol. II, deuxième partie (*Das Generalbasszeitalter;* 1912) de son *Handbuch der Musikgeschichte*. M. Riemann accorde une grande importance à l'*ostinato* envisagé comme élément stylistique et fait, de son étude, l'un des leitmotivs principaux du volume qu'il consacre au « siècle de la basse continue ». Voir, entre autres, le passage principal relatif à l'*ostinato* vocal, pp. 54 et ss., et celui où il conclut à l'origine espagnole (milieu du XVI[e] siècle) de l'*ostinato* instrumental (basse de viole), p. 358 et s.

Revenons aux *grounds* de Farnaby et de Tomkins qui ont servi de point de départ à cette digression. Dans celui de Farnaby, le thème qui sert de basse paraît être un simple prétexte à figuration. Exposé d'abord à la basse, à l'unisson, il est successivement repris, dans les treize variations qui suivent, par l'une ou l'autre des quatre voix : dans quatre variations par le ténor, dans quatre par l'alto, dans deux par le *superius* et dans trois par la basse. Les figurations de plus en plus animées qui l'entourent ont un caractère assez scolastique. Le morceau se conclut par quelques mesures en style de toccate. Particularité curieuse et qui montre la tendance des virginalistes à moduler selon les principes de l'harmonie classique : le thème est présenté tantôt à la tonique, tantôt à la dominante (une fois) et tantôt à la sous-dominante (quatre fois).

Dans le *ground* de Tomkins, le thème, bien que très court, a une importance mélodique plus grande que dans celui de Farnaby, et, à l'encontre de ce qui a lieu dans ce dernier, il est parfois traité sous une forme figurée (1). Les contrepoints accompagnants nécessitent de la part de l'exécutant une virtuosité peu commune : les variations 22 et 23 offrent notamment des passages difficultueux en tierces rapides confiées à la main gauche. Comme dans le *ground* de Farnaby, le thème est exposé tout d'abord sans accompagnement, mais au *superius*. Le finale est également en style libre de prélude. Sur quarante-quatre variations, il en est vingt-six où le *cantus firmus* est au *superius*, quinze où il est à la basse, une où il se trouve au ténor, et deux où il occupe l'emplacement de l'alto. Dans six cas, la mélodie, confiée à une voix supérieure, est imitée par l'une des voix inférieures. Ainsi, dans les variations 2, 16, 17 et 38, le *superius* est imité par l'alto; dans la var. 37, par la basse; dans la var. 14, le ténor est imité par la basse. L'on se trouve donc en présence d'une œuvre de structure assez complexe et de caractère plus ou moins mixte. Tomkins devait être un virtuose comparable à John Bull, s'il faut en juger d'après les qualités de dextérité qu'exige l'exécution de celles de ses œuvres qui nous ont été conservées.

II. — LA VARIATION MÉLODIQUE

Le type de la variation purement mélodique est fort rare, pour la raison qu'il va trop nettement à l'encontre de la tendance — régnante à l'époque des virginalistes — à adopter le principe d'une base harmo-

(1) M. Naylor (*An Eliz. V. B.*, p. 188) fait remarquer la similitude absolue des intervalles mélodiques entre ce thème et le début de celui de *Up tails all*, mélodie que G. Farnaby a traitée en forme de variations (*Fitzw.*, II, p. 360); seul le rythme diffère.

nique. Nous verrons d'ailleurs, par l'analyse, que le type absolu de ce genre de variation ne se rencontre que très exceptionnellement.

Il faut y rattacher, tout d'abord, le morceau virginalistique le plus connu de tous, le célèbre *Carman's whistle* de Byrd (1), dont la date de création remonte au plus tard à 1591. Cette composition, basée sur une chanson populaire d'un tour très original, le *Sifflet du cocher* (2), est celle qui a été reproduite le plus grand nombre de fois en notation moderne, soit dans des traités d'histoire de la musique, soit dans des recueils divers de musique de clavier. C'est une œuvre charmante, qui respire le plein air et dont la bonhomie rêveuse, un peu monotone, laisse une impression de poésie grave, douce et ingénue.

Le thème est traité en huit variations, dans lesquelles il est chaque fois confié au *superius*; de-ci, de-là, il subit une légère figuration en forme de broderie. Les contrepoints d'accompagnement participent du même caractère de simplicité et font à chaque variation une substructure harmonique nouvelle. Ce n'est guère qu'au début de la deuxième variation que l'on peut trouver quelques notes de basse rappelant celles de la reprise de la première phrase du thème dans la première variation. Notons encore que cette première phrase est exposée sans accompagnement, au début du morceau.

Les variations *The Carman's whistle* ont enfin ceci de particulier, qu'elles sont suivies d'une sorte de conclusion ou d'appendice, dans lequel le maître traite un thème tout nouveau, d'une allure pompeuse et solennelle; M. Saint-Saëns s'en est servi dans son opéra *Henri VIII*, sous le titre de *Menuet de la Reine Anne*.

Un morceau auquel nous avons déjà fait mainte allusion va occuper maintenant notre attention : les trente variations de John Bull sur le thème *Walsingham* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 1), que nous avons vu traiter également par Byrd, sous la forme polyphonique (voir p. 135). Nous avons fait remarquer plus haut le caractère modulatoire implicite de cette mélodie. Mais tandis que Byrd, musicien plus attaché au passé que Bull, ne cherche pas à profiter d'une façon bien nette de cette circonstance, en revanche John Bull s'en empare et nous fournit, dans chacune de ses variations, un exemple remarquable de passage du *la* mineur, indécis et voilé, au *la* majeur, clair et lumineux. Pourtant le procédé qu'il emploie à cette fin n'est pas d'essence purement harmonique : car si l'on met à part la première

---

(1) *Fitzw. V. B.*, I, p. 214.

(2) Au XVI[e] et au XVII[e] siècle, les cochers passaient pour savoir siffler, avec beaucoup d'art, des airs de leur invention. La chanson qui a servi de base aux variations de Byrd raconte comment un cocher consola, en lui sifflant un air, une jolie fille qui était triste. (Chappell, *op. cit.*, pp. 137 et ss.).

mesure de chaque variation, Bull modifie sa basse dans chacune d'elles ou la soumet à une figuration si riche ou si fragmentée, qu'il devient impossible de la reconnaître : l'on se trouve ainsi en présence de variations appartenant presque sans restriction au type mélodique.

Dans la première variation, l'épisode initial du thème est exposé sans accompagnement. Dans les vingt-neuf variations qui suivent, la mélodie occupe immuablement la voix supérieure : elle y apparaît tantôt légèrement, tantôt plus ou moins richement figurée. Cette figuration, de même que celle des contrepoints accompagnants, donne au maître l'occasion d'utiliser pour ainsi dire tout l'arsenal que nous avons catalogué et décrit dans le chapitre précédent. Ce qui fait la valeur de ces variations, c'est que la virtuosité qui s'y déploie ne fait aucun tort à leur tenue esthétique : Bull est, en effet, parvenu à réaliser un équilibre magistral entre le fond et la forme. Cette œuvre n'est pas datée dans le *Fitzw. V. B.*, mais ce n'est pas trop s'avancer que de supposer qu'elle a été écrite, au plus tôt, entre 1610 et 1615, tant sa technique est progressive. Parcourons-la rapidement et notons au passage les principaux modes de figuration que l'on y rencontre : ici, des contrepoints rythmiques audacieux et pittoresques à souhait; là, de courtes imitations d'une grâce exquise; plus loin, de curieuses répétitions de notes, dont certaines évoquent les battements du tambour (var. 28); puis des formes multiples de brisure d'intervalles et de décomposition d'accords; d'agréables figurations symétriques, d'une grâce calme et reposante; de souples et agiles dessins de triolets ou de sextolets. A côté de ces éléments techniques dont l'heureux assemblage contribue pour une large part au charme de l'œuvre, on remarque une foule de détails ingénieux qui en augmentent encore la valeur et en font l'un des joyaux les plus brillants du répertoire virginalistique : telles, par exemple, les poétiques cadences en *perdendosi* qui concluent plusieurs variations dans une délicieuse couleur de rêve.

Il nous reste à analyser deux morceaux de Giles Farnaby qui peuvent se rattacher à la variation purement mélodique : *Quodlings Delight* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 19) et *Up tails all* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 360).

Quodlings Delight est d'une forme assez complexe. Le thème comporte deux épisodes : A et B. Dans chaque variation, A et B sont successivement sujets à une reprise variée, laquelle est tantôt conçue suivant le système de la variation mélodique, tantôt suivant celui de la variation mélodico-harmonique. La première exposition du thème, avec ses reprises variées, s'exprime par le schéma :

A A'
B B'

Ce « bloc » donne lieu, dans la suite, à quatre variations dont les différents épisodes flottent constamment entre le concept de la variation mélodique et celui de la variation mélodico-harmonique. Le départ entre les deux types est souvent fort difficile à faire à raison des figurations compliquées que subit la basse.

Dans la troisième variation, A est exposé au ténor et repris (A') au *superius*. Dans la quatrième, A, qui a été exposé au *superius*, est repris (A') en trois fragments successifs, par la basse, le ténor et le *superius*. On voit à quel type presque indéfinissable de variation l'on a affaire, et par quel fil ténu on est amené à rattacher ce morceau à la variation mélodique. Ce que l'on peut dire en faveur de ce classement, c'est que la mélodie joue un rôle essentiel, auprès duquel celui de la base harmonique s'efface et disparaît presque. Comme particularité technique, signalons le passage subit de la main gauche, des hauteurs du médium au grave du clavier. La mélodie de *Quodling's Delight* donne l'impression d'une petite ballade romantique, pleine de fraîcheur et d'ingénuité (1). Les variations sont élégamment écrites.

Up tails all est d'une structure beaucoup moins compliquée que *Quodling's Delight*. Il consiste en dix-neuf variations fort courtes sur un air qu'on dirait une chanson d'enfant, tant il est simple et naïf (2). Traité au *superius*, soit avec, soit sans figuration, il est pourvu d'une basse figurée dans toutes les variations, sauf dans la première, qui s'offre sous l'aspect d'une monodie soutenue par une suite d'accords, avec quelques rares notes de passage. L'analyse de la basse décèle parfois la présence, dans les différentes variations, d'éléments harmoniques permanents destinés à servir de points d'appui : d'où il suit que ces variations peuvent se rattacher, dans une certaine mesure, au type mélodico-harmonique. Pourtant, la mélodie y est si prépondérante qu'il nous a semblé plus opportun de les ranger dans l'espèce mélodique.

Up tails all est un pur joyau par le charme et l'imprévu du jeu figuratif et la spontanéité juvénile de l'inspiration. On y rencontre des formes de figuration fort intéressantes, spécialement sur le terrain har-

---

(1) D'après Chappell, *op. cit.*, pp. 456, 782 et 794, il s'agit d'une chanson mélancolique, dans laquelle une jeune fille du Nord de l'Angleterre, transportée à Londres, exprime la nostalgie de sa région natale (*I would I were in my own country*).

(2) Chappell en parle, *op. cit.*, p. 196, et, bien qu'il ne donne pas beaucoup de détails sur cette mélodie, on peut conclure des premiers mots du texte qu'il s'agit d'une chanson joyeuse : *Volez, joyeuses nouvelles, parmi la foule, qui aime entendre des choses gaies.*

Nous avons déjà signalé, d'après M. Naylor (voir la note de la p. 139), l'analogie qui existe entre le début de *Up tails all* et le thème traité par Tomkins dans *A grounde (Fitzw.*, II, p. 87).

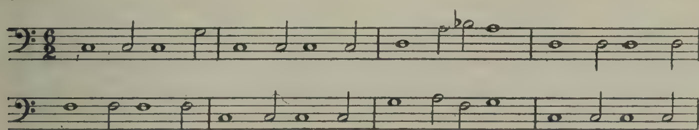
monique (décomposition d'accords et d'intervalles) et rythmique. A ce dernier point de vue, il y a lieu de remarquer surtout quelques-unes des dernières variations, dans lesquelles le thème, qui est originairement en ₵, se plie à la mesure en 6/4 ou bien reste en ₵, tandis que sa figuration adopte le rythme de 6/4. On rencontre aussi plusieurs variations à deux voix seulement, qui sont d'une légèreté et d'un raffinement extrêmes. On trouve enfin des exemples du passage subit de la main droite du médium à l'aigu, et de la main gauche du médium au grave, ou du grave au médium.

III. LA VARIATION HARMONIQUE

La variation harmonique suppose, comme nous l'avons vu, une basse toujours identique, au-dessus de laquelle s'élève un édifice de contrepoints qui diffère de variation à variation. Le type absolu de ce genre de variation est donc analogue au *Ground* pour clavier tel qu'il apparaît chez Blow pendant la seconde moitié du XVII[e] siècle (1).

William Byrd offre quatre exemples de variations harmoniques. En fait, ce chiffre se réduit à trois, si l'on considère que le morceau intitulé *Pescodd Time* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 430), n'est qu'une réplique de *The Hunt's up* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 218).

Ces deux dernières pièces se retrouvent dans le *Nevell's Booke* sous le titre *The Huntes upp :* elles sont par conséquent antérieures à 1592. Elles prennent pour base un thème qui se reproduit, toujours semblable à lui-même, à la basse de chacune des variations, le plus souvent sous une forme simple, mais parfois aussi sous un aspect figuré :



On voit de suite, à l'examen de cette basse, que son emploi a coïncidé avec la préoccupation — inconsciente sans doute — de former une marche harmonique. Les deux premières mesures présentent la succession : tonique-dominante-tonique, en *ut* majeur. Mais comme, à l'époque de Byrd, on n'utilisait pas encore dans toute leur rigueur les formules modulatoires dont on se servira un siècle plus tard, on voit

(1) Voir plus haut, p. 137 et s.

succéder sans transition à l'*ut* majeur, un *ré* mineur caractérisé par sa tonique, sa dominante et un *si* bémol de passage. On revient ensuite, par l'intermédiaire de la sous-dominante *fa*, à la tonique primitive *do* et l'on reste jusqu'au bout dans le ton d'*ut*, caractérisé par sa tonique, sa dominante et sa sous-dominante. Sur cette base harmonique s'échafaudent des contrepoints libres dont les combinaisons se modifient de variation à variation. On trouve parfois des analogies fugitives entre la partie mélodique de telles variations et celle de telles autres, mais il n'y a pas là d'éléments assez précis pour qu'on puisse y voir une manifestation de la variation mélodique proprement dite.

Tout, dans cette composition de Byrd, dont le titre signifie *La chasse est sur pied*, décèle des intentions descriptives. Il ne s'agit point de la peinture mouvementée d'une chasse, comme nous en verrons des exemples dans d'autres pièces virginalistiques, mais bien de la joyeuse humeur des chasseurs en présence des belles campagnes qu'ils traversent. L'atmosphère de plein air est rendue par le rythme monotone de la basse obstinée, par les successions harmoniques particulières auxquelles cette basse donne lieu, et par des effets d'imitation et d'écho.

Pescodd Time n'a que onze variations, alors que *The Hunt's up* en a douze. A part quelques infimes divergences de détail, les cinq premières de *Pescodd Time* se retrouvent exactement dans les cinq premières de *The Hunt's up*. Pour celles qui suivent, on observe les interversions suivantes :

La 6e	variation de	*Pescodd Time*	correspond à la	10e	de *The Hunt's up*;
La 7e	»	»	»	11e	»
La 8e	»	»	»	7e	»
La 9e	»	»	»	8e	»
La 10e	»	»	»	9e	»

Enfin, la onzième et dernière variation de *Pescodd Time* est une reprise, avec des figurations plus simples, de la neuvième variation du même morceau. Seules donc les variations 6 et 12 de *The Hunt's up* n'ont pas été utilisées dans *Pescodd Time* (1).

---

(1) Les mélodies que Chappell reproduit (*op. cit.*, pp. 60 et 198) comme étant celles des chansons populaires bien connues *The hunt's up* et *Peascodd time*, ne sont pas celles que Byrd a utilisées. Mais les textes nous apprennent que le sentiment de la nature y entre en jeu. *The Kinges Hunt is upp* décrit la chasse du roi Henri VIII dans la clarté du soleil levant, qui sourit dans le ciel et éclaire l'herbe verte. Chappell fait remarquer que le *Hunt's up* a fini par devenir un véritable genre, désignant toute chanson où il était question du matin. *Peascodd time* veut dire « le temps de la cueillette des pois ». Le texte parle notamment de petits garçons qui gardent les bêtes dans les champs et se font un sifflet au moyen d'un fétu de paille.

Les deux autres compositions de Byrd conçues suivant le système de la variation harmonique, sont : *Treg. Ground* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 226) — abréviation que les rééditeurs du *Fitzw. V. B.* interprètent comme devant signifier *Tregian's Ground* — et *Malt's come downe* (*Fitzw.*, II, p. 166).

Tregian's Ground consiste en douze variations harmoniques absolues, dans lesquelles tout ce qui n'est pas la basse est fait de contrepoints libres. La basse est sujette à figuration dans un nombre très restreint de variations. Elle obéit à un rythme analogue à celui que nous avons observé dans *The Hunt's up*. *Tregian's Ground* ne présente pas l'intérêt esthétique de *The Hunt's up*. Mais la figuration, qui pratique surtout les courtes imitations et l'écho est charmante et donne à l'œuvre un caractère aimable et pittoresque (1).

Malt's come downe nous ramène sur le terrain de la musique pastorale chère à Byrd. Ici, la basse suit une marche harmonique d'un caractère tout moderne, qui implique sans restrictions la tonalité de *sol* majeur, mais avec une prédilection pour la succession tonique-sous-dominante-tonique, au lieu de tonique-dominante-tonique :

Parmi les neuf variations que comporte le morceau, il en est trois seulement où la basse s'orne de figurations. Les autres voix sont en contrepoint libre. Dans les variations 4 et 7, le rythme de la basse est transporté aux voix supérieures, qui sont traitées en successions d'accords homophoniques se détachant sur une basse figurée. *Malt's come downe* est une exquise composition, dans laquelle on retrouve toutes les qualités de Byrd, particulièrement le charme poétique de l'harmonie, où dominent les tons doux et atténués (2).

Inglott offre un exemple de variation harmonique mêlée d'éléments mélodiques et polyphoniques, dans son *Galliard Ground* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 375). Cette pièce comporte cinq variations et suit un plan assez complexe, que l'on peut comparer à celui du *Quodlings Delight* de Farnaby (voir, p. 141). Inglott énonce tout d'abord à la basse, un épisode A, lequel est immédiatement sujet à une reprise variée A', où les contrepoints accompagnants subissent une modification intégrale. Suit un épisode B, lequel est soumis à une

(1) D'après une note du dictionnaire de Grove, le *Treg. ground* du *Fitzw. V. B.* serait identique au *Hughe Astons grownde*, qui occupe le n° 35 dans le *Nevell's Book*. Le thème soumis à variation serait donc un thème d'Ashton, pour lequel F. Tregian aurait eu une prédilection particulière ?

(2) *Malt's come downe* (Chappell, *op. cit.*, p. 74) est une chanson humoristique (sur la bière ?).

reprise B', présentée dans les mêmes conditions que A'. L'on a donc une première variation dont le schéma est :

A A'
B B'

Cet ensemble est varié quatre fois dans la suite du morceau. Dans les deux premières de ces quatre variations, le système harmonique est appliqué sans restriction. Dans les deux dernières, le thème passe au *superius* — toutes les autres parties étant libres — et subit une légère figuration dans certains passages des reprises : il y a donc là intervention d'éléments polyphoniques et mélodiques.

Il nous reste à citer, comme dernier exemple de variation harmonique, une courte composition de R. Farnaby : *Faine would I wedd (Je voudrais bien me marier)* (*Fitzw. V. B.* II, p. 263), dans laquelle on rencontre trois variations, échafaudées en contrepoints libres sur une basse qui apparaît toute simple dans la première et figurée dans les deux autres. Cette petite pièce séduit par son humour naïf et populaire.

IV. — LA VARIATION MÉLODICO-HARMONIQUE

La variation mélodico-harmonique est devenue, avec le temps, l'espèce la plus usuelle, en d'autres termes, le type normal de la variation virginalistique. Bien qu'elle se rattache au concept de la monodie accompagnée, lequel ne s'implanta définitivement dans les mœurs musicales qu'au début du XVIIe siècle, on en rencontre cependant des exemples datant d'avant cette époque. Cela n'a rien qui doive étonner, si l'on considère que la monodie accompagnée était déjà un fait, dans toute l'Europe musicale, bien avant que les Florentins en eussent fait la théorie.

W. Byrd offre, dans cet ordre d'idées, deux exemples de variations mélodico-harmoniques, qui, faisant partie du *Nevell's Book*, doivent être considérés comme ayant été écrits au plus tard en 1591 : *All in a garden greene* et *Sellinger's Round* (1), que l'on trouve également dans le *Fitzw. V. B.*

All in a garden greene (*Fitzw. V. B.*, I, p. 411) développe un joli thème naïf (2) en six variations, dont la dernière se rattache à l'ancien

---

(1) La date de 1580, indiquée par Pauer (*Old english composers for the virginals and harpsichord*) comme étant celle où la *Sellinger's Round* aurait été écrite, ne se déduit d'aucun document sérieux que nous sachions. M. Barclay Squire ignore pour quel motif Pauer l'a adoptée.

(2) La chanson *All in a garden greene,* reproduite par Chappell, *op. cit.*, p. 111, et où il est question de deux amants fidèles, n'est pas celle que Byrd a prise pour base de ses variations.

type polyphonique, à raison de ce que la mélodie y passe à l'alto. A part cette anomalie, ces variations ont tous les caractères du type mélodico-harmonique, y compris le partage alternatif de la figuration entre le *superius* et la basse. Cette figuration n'a rien de particulièrement intéressant; on y rencontre peu de tendances à la nouveauté.

Sellinger's Round (*Fitzw. V. B.*, I, p. 248) est, comme l'indique son titre, une ronde, donc une danse. Elle se rattache en principe à la variation mélodico-harmonique, en ce sens que la majeure partie de ses neuf variations est conçue suivant ce type. Mais à diverses reprises, de graves atteintes sont portées à l'orthodoxie du plan. Ainsi, dans la cinquième variation, le thème, confié au *superius*, passe à un moment donné à l'alto, où il se perd bientôt sous la figuration (1); dans plus d'une variation, la basse devient à peu près méconnaissable, en dehors de quelques points d'appui isolés : dans ce cas, c'est le système de la variation purement mélodique qui reprend le dessus. La figuration est simple et élégante. Elle présente quelques difficultés techniques à la sixième variation, où des passages en tierces rapides doivent être exécutées par la main gauche. Le thème, au rythme de gigue, est extrêmement caractéristique. Byrd l'a traité dans le mode champêtre et populaire qui lui est propre (2).

Le même maître fournit un autre exemple de *round* traitée dans la forme d'une variation de *lied ;* la *Gipseis Round* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 292). On peut également la ramener au type mélodico-harmonique, mais non sans devoir y constater d'importantes anomalies. Celles-ci consistent surtout en déformations de la mélodie et parfois aussi de la basse, qui font que ces éléments essentiels ne subsistent plus qu'à l'état de fantômes. On rencontre aussi, dans certaines variations (par exemple 3 et 6), des fragments de contrepoints libres qui viennent se placer au-dessus de la mélodie et donnent l'illusion que celle-ci a passé à l'alto. Le thème est rythmé comme une gigue. De longues notes fondamentales, soutenues à la basse, font l'effet d'un bourdon populaire : le morceau entier en acquiert une couleur délicieusement agreste (3).

Avec les variations de Byrd sur la chanson *Fortune* (*Fitzw. V. B.*, I,

---

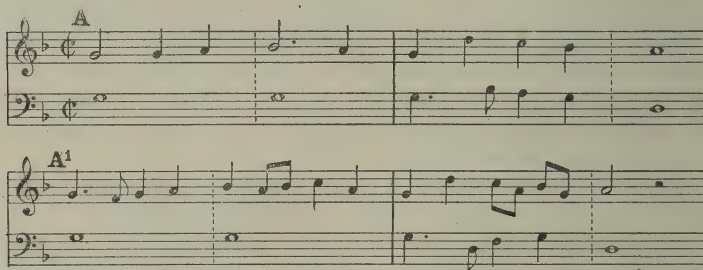
(1) Dans la neuvième variation, le thème débute à l'alto, mais est continué par le *superius*.

(2) Chappell (*op. cit.*, pp. 69 et ss.) ignore l'origine précise de ce thème qui était fort en vogue en Angleterre, au XVIe et au XVIIe siècle, et qui portait également le titre singulier de : *The beginning of the world*. D'après Naylor (*An Eliz. V. B.*, p. 53), « Sellinger » serait « Saint-Leger », localité du Sud-Ouest de l'Angleterre.

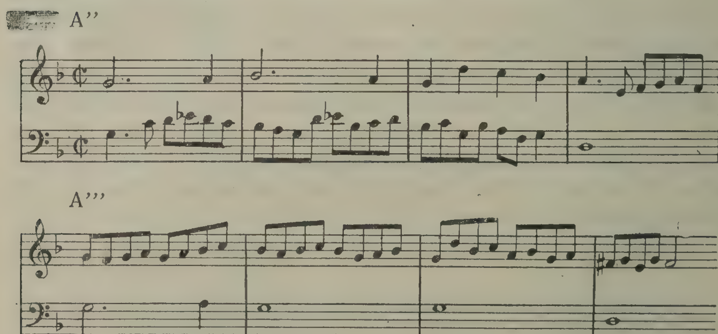
(3) Chappell, *op. cit.*, p, 171, donne quelques détails sur la *Gipsie's Round*. Lorsque les gipsies jouaient un rôle dans les anciennes pièces anglaises, et qu'ils avaient à chanter, on leur attribuait ordinairement un genre de musique spécial.

p. 254), œuvre dont on ignore la date, même approximative, on tombe sur un type accompli de variation mélodico-harmonique. Le thème est divisé en deux épisodes, A et B, qui donnent lieu, dans chacune des quatre variations, à des reprises variées : A' et B' ; c'est celui d'une mélodie plaintive que Sweelinck a également développé en forme de variation, sous le titre allemand : *Von der Fortuna werd' ich getrieben* (Œuvres complètes, vol. I, p. 127) (1).

Ces variations constituent un essai de traiter la variation harmonico-mélodique suivant son type le plus normal, en ménageant une gradation du début à la fin, par l'emploi d'une figuration de plus en plus animée. Nous pouvons, grâce à ce morceau, nous faire une idée très précise de ce qu'est l'alternance entre la figuration de la basse et celle du *superius*. Prenons, par exemple, l'épisode A, suivi de sa reprise A', dans la première variation (2) :



Ce passage devient, dans la deuxième variation :



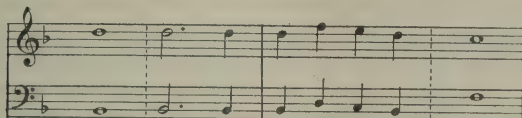
(1) S. Scheidt a également écrit des variations sur cette chanson, sous le titre : *Fortuna anglica* (*Tabulatura nova* de 1624).

La mélodie *Fortune*, dont le texte originaire est une sorte de lamentation à propos des coups de la fortune, est l'une des plus célèbres du xvie et du xviie siècle (Chappell, *op. cit.*, p. 162).

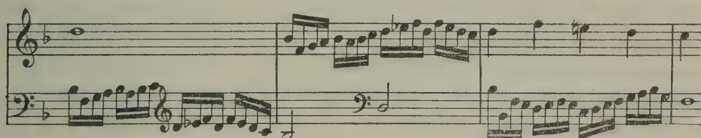
(2) Nous supprimons les parties intérieures, dans un but de simplification.

Plus loin, ce jeu d'alternances se produit à des intervalles plus rapprochés ; non plus entre un épisode et sa reprise, mais bien dans l'espace même d'un épisode :

Le début de l'épisode B de la première variation :



se transforme ainsi qu'il suit dans la quatrième variation :



La figuration de la deuxième mesure imite textuellement celle de la première : la basse est reprise par le *superius*, sans que rien soit modifié au noyau mélodico-harmonique.

Les variations *Fortune* ne sont pas très remarquables au point de vue purement esthétique. Ce n'est pas le cas pour une série de variations de structure et d'espèce analogues, que Byrd a écrites sur l'exquise chanson *O Mistris myne* (*Fitzw.*, I, p. 258) et dans lesquelles l'équilibre obtenu par l'heureuse répartition des figures entre les six variations est de l'effet le plus séduisant. A raison de ce que la basse harmonique est souvent rendue méconnaissable par sa figuration, *O Mistris myne* se rapproche plus ou moins de la variation purement mélodique : il en est d'autant plus ainsi que la mélodie confiée au *superius* reçoit, de variation à variation, une figuration très sobre, qui n'empêche jamais de la reconnaître. La sixième et dernière variation ramène le thème dans sa simplicité originaire. La conclusion du morceau se colore ainsi d'une douce sérénité qui contribue pour une large part au charme qu'elle dégage (1).

Dans une dernière série de variations mélodico-harmoniques de Byrd, *Callino Casturame (Fitzw.*, II, p. 186), on retrouve cette atmosphère campagnarde que le vieux maître s'entend toujours si bien à décrire. La mélodie est d'origine irlandaise. Son vrai nom est : *Colleen oge asthore*. Shakespeare y fait allusion dans son drame histo-

---

(1) Chappell, *op. cit.*, p. 209, reproduit, avec les paroles, la mélodie que Byrd a traitée. C'est la chanson d'un amoureux à celle qu'il aime et qui tarde à répondre à son amour.

rique *Henri V*. La figuration de *Callino Casturame* affecte en général le *superius* avec plus d'insistance que la basse; celle-ci a plus ou moins le caractère d'un bourdon obstiné. L'œuvre entière respire une fraîcheur pastorale très pittoresque. Certains passages font penser à un vieil air de cornemuse, dans un tout petit village perdu bien loin dans la campagne.

Le madrigaliste italianisant Thomas Morley (né en 1557, mort en 1604) offre deux séries de variations mélodico-harmoniques : *Goe from my window* (*Fitzw.*, I, p. 42) et *Nancie* (*Fitzw.*, I, p. 57). Dans la première, il traite une mélodie très fraîche — dont il y a lieu de remarquer la structure séquentielle — en sept variations qui se rapprochent quelque peu du type purement harmonique : la basse — simple ou figurée — reste à peu près la même dans toutes les variations. Quant à la mélodie supérieure, elle subit, en maints passages, de telles atteintes qu'il n'en reste pour ainsi dire plus rien. Cependant, dans deux variations — la cinquième et la septième — elle apparaît plus claire et plus nette que dans la première, du fait qu'elle est traitée au *superius*, en une succession d'accords homophoniques se profilant sur une basse figurée. L'œuvre a une allure élégante et trahit des influences italiennes, notamment dans les retards de la deuxième variation.

Le *Fitzw. V. B.* (I, p. 153) contient une autre série de variations sur la même mélodie, attribuées à Munday. Lorsqu'on compare ces huit variations à celles de Morley, on remarque que les sept premières sont exactement les mêmes que les sept variations de ce dernier maître. Y a-t-il erreur d'attribution, ou plagiat? Et quel est, en ce cas, le véritable auteur des variations? C'est ce que l'on ne saurait décider. Toujours est-il que la huitième variation du morceau de Munday est non seulement étrangère à l'œuvre attribuée à Morley, mais encore constitue un fragment musical tout nouveau, sans rapport thématique avec ce qui précède. L'on a donc affaire ici à cette sorte de postlude conclusif que nous avons déjà rencontré dans *The Carman's Whistle* de Byrd (1).

La *Nancie* de Morley traite une mélodie naïve, d'allure toute populaire (2). Par suite de la division du thème en trois épisodes, A, B et C, qui donnent éventuellement lieu à des reprises, cette série

---

(1) Le sujet de la chanson *Goe from my window* (Chappell, *op. cit.*, p. 140) est celui de la belle que son galant implore pour qu'elle le laisse entrer chez elle, et qui le repousse en se moquant de lui.

(2) La chanson originale (Chappell, *op. cit.*, p. 149) raconte les aventures héroïques d'un apprenti londonien qui, ayant fait des prodiges de courage en Turquie, finit par épouser la fille du roi.

de trois variations apparaît assez complexe de structure. En voici le schéma :

	A		A' A''		A''' A''''
1re variation	B	2e variation	B' B''	3e variation	B''' B''''
	C		C' C''		C''' C''''

La figuration s'anime de variation à variation et affecte alternativement la mélodie et la basse, en les déformant parfois jusqu'à les rendre méconnaissables.

John Bull ne nous a laissé qu'un nombre assez limité de variations de *lied* conformes au type mélodico-harmonique. Deux de ces morceaux ne sont d'ailleurs autre chose que des thèmes de danse traités comme des variations de chanson profane.

La première est particulièrement intéressante, à raison de ce que le motif qui en forme la base a été également développé par Cabezon, ainsi que par Sweelinck et son élève allemand Scheidt. C'est la *Spanish Paven*, que l'on trouve p. 131 du IIe volume du *Fitzw. V. B.* Elle comporte huit variations, dans lesquelles le principe harmonique l'emporte en grande partie sur le principe mélodique. La mélodie du *superius* subit, en effet, de constantes déformations et est traitée avec une liberté presque entière. Seule, la quatrième variation la présente en une suite d'accords homophoniques, dépouillés de toute figuration, sauf à la basse. Figurée ou non, cette dernière reste constante dans les diverses variations. La figuration est d'une grande sobriété, et plaide pour l'ancienneté relative du morceau et peut-être aussi pour une influence directe ou indirecte de Cabezon.

La pièce du maître espagnol qui développe le même sujet, est intitulée *Pavana italiana* et appartient aux *Obras* de 1578 (*Hisp. sch. mus. sacr.*, VII, p. 73). Cabezon n'a écrit que six variations, d'une beauté parfaite par la noblesse de la ligne figurative. Les premières mesures du thème traité par lui ont seules été empruntées par Bull : le reste n'est, chez le maître anglais, qu'une paraphrase presque entièrement libre. Sauf quelques points d'appui communs, l'harmonisation de Bull est indépendante de celle de Cabezon.

Dans la *Paduana hispania* que publie M. Seiffert dans le vol. I des œuvres complètes de Sweelinck (p. 128), on rencontre quatre variations, dont la première et la troisième sont de Sweelinck, la deuxième et la quatrième de Scheidt (1). Ici encore, le début du thème est le même que celui que l'on observe chez Cabezon et chez Bull.

---

(1) D'après M. Seiffert (*Introduction* au vol. I des Œuvres complètes de Sweelinck, p. XIII), ce mélange de variations de Sweelinck et de Scheidt n'est point le résultat d'un concours ou d'un concert entre les deux maîtres, mais bien le simple fait d'un copiste.

Dans la suite, on trouve encore quelques traits de ressemblance entre la mélodie telle qu'elle est traitée par Sweelinck-Scheidt et la version qu'en donne Bull. L'harmonisation du maître hollandais et du maître allemand est, à part certains points d'appui identiques, indépendante de celle de l'Espagnol et de l'Anglais. La figuration de la *Paduana hispania* a un caractère beaucoup plus évolutif que celle des variations de Cabezon et de Bull, ce qui n'a rien d'étonnant étant donné que cette série de variations se rencontre dans un manuscrit datant probablement d'entre 1620 et 1630, et n'a certainement pas été composée avant 1606, époque où Scheidt devint l'élève de Sweelinck (1).

Les variations de Bull ont de l'agrément et de la sobriété et plaisent par leur beauté harmonique, mais elles n'ont pas la noble gravité de celles de Cabezon.

Une deuxième série de variations mélodico-harmoniques de Bull a pour titre *Les Buffons* et a été éditée par Pauer, dans ses *Old english composers for the virginals and harpsichord* (p. 47) (2). Le thème, très court, est probablement d'origine française : il est traité en treize variations qui représentent, dans toute sa perfection, le type mélodico-harmonique avec partage de la figuration entre la mélodie et la basse. Le caractère très tonal du morceau et les nombreuses brisures d'accords qui interviennent dans sa figuration plaident en faveur d'une origine relativement récente. A remarquer la conclusion, en style de toccate, qui forme un postlude indépendant de ce qui précède. *Les Buffons* ont des qualités de virtuosité élégante, claire et joyeuse.

Après Bull, Munday. Outre ses variations *Goe from my window*, dont il a été question plus haut (voir p. 150), ce maître nous offre une

---

(1) Il est curieux de remarquer la diversité contradictoire des titres de ces différentes séries de variations. Cabezon dit : *Pavana italiana*. Or, la pavane passe pour être d'origine espagnole ; mais, par le qualificatif *italiana*, le maître lui attribue une source italienne. Bull semble plus logique lorsqu'il dit *Spanish Paven*, pavane espagnole. Enfin, Sweelinck et Scheidt brouillent tout à fait notre conception de la clarté lorsqu'ils disent : *Paduana hispania*. La *Paduana* est, en effet, une danse d'origine italienne, mais, semblent-ils ajouter, celle-ci vient d'Espagne ! Ils disent donc exactement l'inverse de Cabezon.

Chappell (*op. cit.*, p. 240) rapporte que le thème de la *Spanish Paven* était très populaire en Angleterre, sous le règne d'Elisabeth et de son successeur.

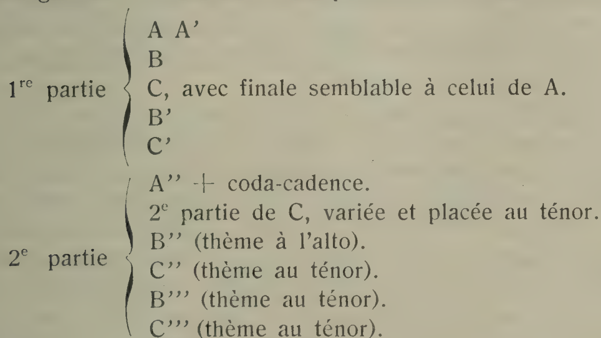
Dans le recueil de musique de danse *Nobiltà di dame*, de Fabritio Caroso, on trouve une *Pavaniglia*, dont le début est absolument celui de la *Spanish paven*, ce qui prouve également la popularité de ce motif de danse en Italie. *Nobiltà di dame* est une réédition, publiée en 1605 — avec de nouvelles danses — du *Ballarino* de Caroso, dont la première édition se place probablement en 1577. M. Chilesotti a publié chez Ricordi (*Biblioteca di rarità musicali*) une édition en notation moderne de la *Nobiltà* de 1605 (la *Pavaniglia* s'y trouve, p. 21).

(2) Cette pièce est extraite du ms. 23623 du British Museum (communication de M. Barclay Squire).

pièce de premier ordre, dans laquelle il traite un air délicieux, *Robin* (*Fitzw.*, I, p. 66), dont le rythme berceur de sicilienne plaît par sa tendresse et sa fraîcheur. Les trois variations que ce charmant musicien a écrites sur cette mélodie n'ont aucune particularité technique qui vaille la peine d'être notée. La figuration, simple et ingénieuse, met admirablement le thème en valeur ; l'œuvre, courte et concise, est délicatement agencée et finement ciselée.

G. Farnaby a écrit, sous le titre plus complet de *Bony sweet Robin* (*Fitzw.*, II, p. 77) une série de cinq variations sur cette même mélodie (1). Ces variations appartiennent en principe au type mélodico-harmonique, mais on y voit intervenir certains éléments polyphoniques. Ainsi, dans la cinquième variation, un fragment du thème passe à l'alto à découvert du côté de la basse, tandis que la main gauche, par l'effet d'un croisement, exécute un contrepoint au *superius*. Vers la conclusion du morceau, l'épisode final de la mélodie est entièrement traité au ténor. On rencontre enfin, dans cette composition, des sauts brusques de la main gauche du médium au grave.

La *Daphne* de Farnaby (II, p. 12) est une œuvre intéressante par sa nouveauté, dont témoignent, de façon diverse, son audace rythmique, figurative et harmonique. Le plan s'écarte du schéma ordinairement fort simple de la variation de *lied,* et il est assez difficile, à première vue, d'en démêler les éléments essentiels, tant sa conception est irrégulière. Le schéma suivant permettra de s'en rendre compte :



1re partie
- A A'
- B
- C, avec finale semblable à celui de A.
- B'
- C'

2e partie
- A'' + coda-cadence.
- 2e partie de C, variée et placée au ténor.
- B'' (thème à l'alto).
- C'' (thème au ténor).
- B''' (thème au ténor).
- C''' (thème au ténor).

On voit à quelle structure anormale l'on a affaire (2). Il n'est

---

(1) On ne possède, de l'original, que les premières paroles : *My Robin is to the greenwood gone* (Chappell, *op. cit.*, p. 234).

(2) Cette structure se rapproche, dans une certaine mesure, de celle de la variation de danse. — La chanson (Chappell, *op. cit.*, p. 338), dont les premières paroles sont : *When Daphne did from Phœbus fly*, raconte la légende de Daphné poursuivie par Apollon et métamorphosée en laurier par Diane. Farnaby a suivi assez fidèlement les épisodes A et B de la version reproduite par Chappell, mais a pris certaines libertés avec C.

pas étonnant que, dans ces conditions, il soit assez difficile de décider dans quel groupe de variations il faut classer ce morceau. Ce n'est que par un fil ténu qu'on peut le rattacher à la variation mélodico-harmonique, tout en constatant qu'il s'y rencontre divers éléments polyphoniques. La figuration de *Daphne* est d'une grande richesse. On y trouve une foule de détails qui montrent Farnaby très préoccupé d'user de toutes les ressources qu'offrent le clavier et les figures nouvelles que les virginalistes ont créées pour lui : subtiles formules rythmiques, figurations symétriques, etc., et, corsant tout cela, des tournures harmoniques pleines d'originalité.

Pawles Wharfe de G. Farnaby (*Fitzw. V. B.*, II, p. 17) est un morceau exquis, dont la *Stimmung* fait penser, tantôt à Mozart, tantôt à Schumann. Le plan est assez irrégulier. On peut le schématiser ainsi :

1re variation { A A'
B B' (B a un autre début que A, mais la même conclusion).

2e variation { A'' A'''
B'' B''' (la 1re partie du thème est au ténor la 2e au superius) B'''' (même remarque).

A part l'élément polyphonique que l'on trouve dans B''' et B'''', cette petite pièce se range sans restriction dans la catégorie des variations mélodico-harmoniques. A noter un saut brusque de la main gauche du grave au médium (1).

Put up thy dagger Jemy, du même Farnaby (*Fitzw. V. B.*, II, p. 72), se rattache également à l'espèce mélodico-harmonique, mais avec une forte prédominance de la mélodie. Celle-ci est toujours parfaitement reconnaissable, là même où elle est très figurée, tandis que la basse est parfois si déformée qu'il est quasi impossible de la retrouver. (Voir surtout var. 5, 7, et en partie 6). La figuration a un caractère extrêmement moderne : la fin de la quatrième variation, avec ses brisures d'accords et d'intervalles, est particulièrement remarquable à cet égard. Le thème sur lequel Farnaby a échafaudé ces variations raffinées jusqu'à la préciosité n'a rien de tragique, malgré le titre du morceau : c'est, au contraire, une aimable mélodie, d'un caractère populaire et dansant.

---

(1) Voir Chappell, *op. cit.*, p. 130. *Paul's Wharf*, le quai de Saint-Paul, était un endroit public où l'on venait puiser de l'eau, tout près de la cathédrale Saint-Paul. Chappell donne la mélodie, mais non les paroles de *Paul's Wharf*.

Dans *Wooddy-Cook* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 138) Farnaby développe, en six variations, un thème ravissant de fraîcheur et de rythme (1).

Le schéma est : A A' } varié six fois,
B B' }

avec partage assez bien équilibré de la figuration entre la mélodie et la basse. Tant au point de vue expressif que technique, ce morceau offre un caractère très évolutif. La première partie de la variation 5, avec ses tierces rapides et mouvementées dans le médium, est une chose unique et d'un rare charme, dans toute la littérature virginalistique. La deuxième partie de cette variation, avec le thème qui se détache en augmentation sur des contrepoints en triolets, exige une virtuosité peu commune pour être exécutée dans le mouvement juste.

Rosasolis, de Farnaby (*Fitzw.*, I, p. 148), représente le maître sous son jour le plus gracieux et presque comme miniaturiste, tant il y a de légèreté et de finesse dans le développement — sous forme de variation mélodico-harmonique à figuration partagée — du thème délicieusement puéril qui sert de base à la composition (2).

Dans *Loth to depart* (*Fitzw.*, II, p. 317), Farnaby offre encore un exemple de variation de *lied* mélodico-harmonique. En six variations agréables par leurs qualités de souplesse et d'imprévu, il développe une mélodie composée de deux épisodes A et B, B débutant exactement comme A, mais se terminant par une cadence différente (3).

Tell mee, Daphne, du même maître (*Fitzw. V. B.*, II, p. 446), traite en trois variations fort délicates, un joli thème qui, d'après Chappell (op. cit. p. 158) a été également traité par Byrd, sous le titre *Go no more a rushing*.

Il existe encore toute une série de variations de Farnaby qui semblent être, d'après leurs titres, des variations de *lied*, mais que nous n'avons pas hésité à ranger parmi les variations de danse, à raison de leur plan spécial, qui les rapproche plus de ces dernières que des premières.

Avant de passer à l'étude de la variation de danse, il nous faut encore signaler quelques exemples de variation de *lied* mélodico-harmonique, que l'on rencontre dans le *Fitzw. V. B. :* tout d'abord, *Barafostus Dreame* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 94), qui a pour auteur un des

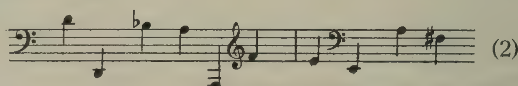
---

(1) Chappell, *op. cit.*, p. 793, le qualifie de *english country dance. Woody Cock* = le coq sauvage (coq de bruyère?).

(2) John Bull a également traité ce thème, sous le titre *Rose a solis*, dans sa tablature de 1628 (Ms. add. 23623 du British Museum).

(3) D'après Chappell *op. cit.*, p. 173, un *Loth* ou *Loath to depart* est un genre de chanson, dans lequel on exprime le regret (*loath*) de quitter (*depart*) ses amis.

virginalistes de la toute dernière génération, Thomas Tomkins. Ses variations sur ce beau thème, d'un accent noble et solennel (1), sont plus intéressantes par leur caractère de virtuosité progressive que par le traitement expressif de la mélodie. Celle-ci est, en effet, plus ou moins écrasée sous un appareil figuratif trop riche et trop lourd. A l'analyse, on remarque une certaine prépondérance de l'élément mélodique sur l'élément harmonique, ce dernier étant souvent rendu méconnaissable par la figuration. Le morceau se termine par une coda indépendante du thème. Comme particularité technique méritant d'être signalée, citons le saut brusque de la main gauche du médium au grave et inversement (var. 3 et 5) : dans la variation 5, il se présente sous un aspect encore inconnu à Farnaby et qui vise à toute évidence à un effet de sonorité spécial :

 (2)

L'auteur anonyme auquel nous devons une autre version variée de *Barasfostus Dreame* (*Fitzw.*, I, p. 72), n'a peut-être pas la virtuosité de Tomkins; mais son traitement du thème, en quatre variations, est plus sobre et d'une expression plus juste. A l'inverse de ce que nous observons chez Tomkins, l'élément harmonique a la prédominance sur l'élément mélodique. Au début de la troisième variation, la mélodie est au ténor : elle est reprise, une mesure et demie plus loin, par le *superius*. La figuration est fort simple et n'offre rien de spécial, à part une quinte décomposée (fin de la deuxième variation), qui dénote peut-être une origine assez ancienne (3).

Enfin, Richard Farnaby est l'auteur d'une série de variations, *Hanskin*, qui ont un caractère mixte à divers points de vue. Placées par leur structure et par leur thème, qui est celui d'une danse, à mi-chemin de la variation de *lied* et de la variation de danse, elles se rattachent, d'une part, à la variation mélodico-harmonique, et, d'autre part, à la variation polyphonique. La mélodie est celle d'une danse bien connue aux confins du XVIe et du XVIIe siècle, la *Courante Hansken*, que Boehme reproduit dans son Histoire de la danse en

---

(1) *Barafostus* ou *Bara Faustus* ou encore *Barrow Foster's Dream* est, selon Chappell (*op. cit.*, p. 240), un chant à la louange de l'amour. — D'après Naylor (*An Eliz V. B.*, p. 83), *Dreame* = peut-être *Dreme*, mot qui veut dire « chanson ».

(2) Nous avons déjà signalé cet audacieux procédé d'écriture dans notre étude des formes de figuration (voir p. 94).

(3) M. Naylor (*An Eliz. V. B.*, p. 83) émet l'hypothèse que l'auteur anonyme de *Barafostus Dreame* pourrait bien être Byrd.

Allemagne (II, p. 45), d'après le livre de luth de Thysius (1). *Hanskin* se divise en cinq variations qui s'appliquent au schéma suivant :

A A'
B B'

Dans A' ainsi que dans B et B' de la troisième variation, la mélodie est au ténor. Partout ailleurs, l'on a affaire, à peu de chose près, à des variations mélodico-harmoniques. L'œuvre est de troisième ordre; la figuration, qui use beaucoup de la répétition de notes, est sèche et maladroite : Richard Farnaby n'a point hérité du charmant génie de son père.

C. — *Variation de danse.*

La variation de danse est la forme musicale qui a été cultivée avec la plus grande prédilection par les virginalistes. Les différents recueils de musique de virginal qui nous sont parvenus en contiennent un nombre très considérable, si on le compare à celui des variations de *lied* et des autres formes musicales. Nous verrons, par l'analyse, que les variations de danse sont loin de présenter la multiplicité d'aspect que l'on rencontre dans les variations de chansons profanes. Nous constaterons cependant qu'elles n'offrent pas moins d'éléments d'intérêt, à raison du soin que les virginalistes ont mis à enclore, dans ce cercle formel plus étroit, un maximum de perfection et de raffinement.

Quelques observations préliminaires s'imposent, avant d'aborder l'étude des diverses danses que les maîtres anglais du clavier ont soumises à variations :

1) Il arrive souvent que l'on rencontre des danses virginalistiques qui, à première vue, ne paraissent pas pouvoir être rangées sous la rubrique « variation ». En effet, elles se composent de deux ou trois épisodes, A, B, ou A, B, C, qui donnent lieu, le cas échéant, à des reprises textuelles, mais non pas à des variations proprement dites. Si, cependant, ces pièces peuvent se rattacher au concept variation, c'est pour le motif que ces épisodes constituent, tels quels, des adaptations pour le virginal de thèmes de danse préexistants : ceux-ci sont empruntés à la musique populaire ou à la musique individuelle, monodique ou polyphonique, et leur traitement en vue du clavier doit, par conséquent, s'interpréter comme une forme de

(1) D'après Chappell, *op. cit.*, p. 73, *Hanskin* serait l'équivalent de *Hankin* ou *Hannikin*, qui était le prénom d'un clown.

variation, au même titre que la première exposition d'un thème de chanson profane au début d'une série de variations (1).

2) Si, dans les variations de *lied*, nous avons constaté qu'il existe, à côté du type mélodico-harmonique, un nombre respectable de variations se rattachant aux espèces polyphoniques, mélodiques ou harmoniques; si, d'autre part, nous avons observé, dans les limites même de la variation de *lied* mélodico-harmonique, certaines anomalies en vertu desquelles cette dernière voit souvent fléchir la rigueur de ses principes, en revanche il faut faire la remarque que, dans le domaine de la variation de danse, le type mélodico-harmonique pur, avec partage alternatif de la figuration entre le *superius* et la basse, prédomine d'une façon presque absolue. Il est des exceptions, comme par exemple la *Galliard to the Quadran Pavan*, de Bull (*Fitzw.*, I, p. 117), où l'on se trouve en présence du type purement harmonique, ou *Why ask you*, de Farnaby (*Fitzw.*, II, p. 462), où interviennent des facteurs polyphoniques; mais elles sont extrêmement rares. Nous verrons aussi que l'équilibre entre l'élément mélodique et l'élément harmonique n'est pas toujours très bien sauvegardé, et que c'est presque toujours, dans ce cas, l'élément harmonique qui l'emporte. Cette prédominance du type mélodico-harmonique dans la variation de danse, est solidaire de cette poussée vers le sens harmonique qui est l'une des caractéristiques de l'époque des virginalistes. La danse, dont l'origine est essentiellement populaire, se prête admirablement à un traitement harmonique, et, de fait, la plupart de celles que les maîtres anglais ont traitées en forme de variations mélodico-harmoniques ne sont autre chose que des mélodies accompagnées soumises à des figurations et à des coloratures diverses. Les allemandes et les courantes du *Fitzw. V. B.*, qui se distinguent, pour la plupart, par la franchise du rythme et par des tournures mélodiques entièrement étrangères à l'indécision tonale des modes d'église, ont presque toutes, comme corollaire, des basses à carrure très nette, qui témoignent, par leurs marches, des attaches de plus en plus grandes de la musique de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe, avec ce qui va devenir, cent ans plus tard, l'harmonie classique.

Les virginalistes ont traité les formes de danses suivantes :

1) *Pavanes et Gaillardes.*

2) *Allemandes.*

3) *Courantes.*

4) *Gigues.*

---

(1) Voir p. 133.

5) *Danses diverses : voltes, rondes, marches, toyes, spagnoletta, moresca.*

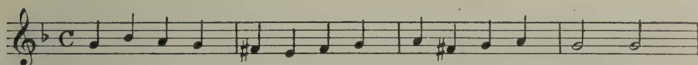
6) *Danses sine nomine.*

Nous groupons, sous cette dernière rubrique, les morceaux qui, bien que portant des titres pouvant faire croire qu'ils sont des variations de *lied*, ne sont autre chose, en fait, que des variations de danse.

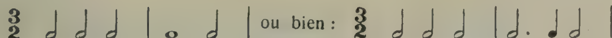
I. — PAVANES ET GAILLARDES

Si nous réunissons ces deux danses sous un seul et même titre, c'est parce qu'elles étaient le plus souvent solidaires l'une de l'autre, dans la pratique.

La pavane est, d'après Boehme (1), une danse d'un caractère grave et majestueux, qui fut très en honneur au XVIe et au XVIIe siècle. Elle serait originaire d'Espagne et son nom dériverait de l'espagnol *pavone*, le paon, l'oiseau majestueux par excellence. Son tempo est un 4/4 lent ou un 4/2 (𝄵) *allabreve*. Voici les premières mesures d'une pavane *(Pavaniglia)* publiée en 1605, dans un recueil du maître de ballet Fabritio Caroso (2) :



La *gaillarde* (3) est une ancienne danse italienne de caractère joyeux, très aimée et cultivée en Italie, en France, en Espagne, en Allemagne et en Angleterre, au XVIe et au XVIIe siècle. Son nom vient de l'italien *gagliardo*, qui correspond au français « gaillard » dans le sens de « joyeux, vif, déluré ». Son rythme est un 3/2 ou un 3/4. Le premier temps de chaque mesure doit être fortement accentué; la première note de la deuxième mesure prend deux temps à elle seule, ou est pointée :



(1) *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, vol. I, p. 134.

(2) C'est le début du thème de la *Spanish Paven* traité par Bull sous la forme de variation de *lied* (voir p. 151 et la note p. 152).

(3) Boehme, *op. cit.*, vol. I, p. 128. — On trouve dans Chappell, *op. cit.*, pp. 155 à 157, des renseignements sur la pavane et la gaillarde, qui concordent avec ceux de Boehme.

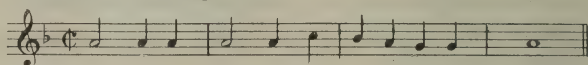
A titre d'exemple, voici les premières mesures d'une gaillarde, recueillie par Thoinot-Arbeau dans son *Orchésographie* de 1588 :



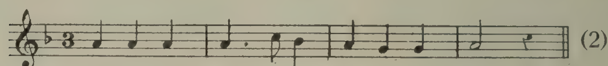
A l'origine, le mouvement de la gaillarde était modérément animé, mais avec le temps, il s'accéléra de plus en plus, au point qu'à l'époque de Thoinot-Arbeau, il était devenu très rapide.

Lorsqu'on consulte les recueils de musique instrumentale du XVIe siècle, dans lesquels ne se trouvent que des danses, on constate fréquemment la solidarité que l'on établissait entre les pavanes et les gaillardes : une pavane était suivie de sa gaillarde et celle-ci n'était autre chose que la pavane elle-même, mais conçue de telle manière que son rythme binaire se transformât en rythme ternaire. Ainsi, dans les dix livres de *danceries* publiés à Paris par Attaignant vers le milieu du XVIe siècle, on trouve de nombreux exemples de pavanes suivies de leurs gaillardes (1). Cette transformation rythmique, forme rudimentaire de variation, s'opérait de la manière suivante :

Episode A d'une *pavane d'Angleterre* de Gervaise, extraite des livres de *Danceries* d'Attaignant :



Cet épisode est ainsi transformé dans la gaillarde qui suit :

 (2)

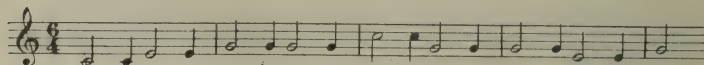
---

(1) Voir la réédition, en notation moderne, d'un choix de ces *Danceries*, dans le fasc. 23 des *Maîtres musiciens de la Renaissance française* (Expert).

(2) C'est le principe allemand de la *Tanz* suivie de sa *Nachtanz*. Il est d'origine fort ancienne. On en peut trouver une application datant du XIVe siècle, dans Boehme, *op. cit.*, vol II, n° 8. Il s'agit d'un *Minnelied* en forme de danse, d'origine salzbourgeoise, intitulé *Das Kühhorn* et extrait du *Spörlsliederhandschrift*. Dans la première partie, le thème mélodique se présente ainsi :



Dans la seconde, il se transforme de la manière suivante :



On trouve déjà, dans les tablatures de luth, éditées en 1508 par Petrucci, à Venise, des pavanes suivies d'un *saltarello* et d'une troisième danse (*piva*)

Les virginalistes paraissent avoir eu une prédilection toute particulière pour les pavanes et les gaillardes. Ce sont, de toutes les danses qu'ils ont traitées en forme de variation, celles qu'ils ont le plus pratiquées. A un total de 68 pavanes et gaillardes que l'on trouve dans le *Fitzw. V. B.* et *Parthenia*, on ne peut opposer que 23 allemandes, 18 courantes, 5 gigues, etc. D'autre part, pavanes et gaillardes sont traitées avec plus d'extension et de raffinement que les autres danses. Tandis que ces dernières conservent toujours quelque chose de leur origine populaire, les premières représentent essentiellement le type de la danse stylisée.

Le chiffre de 68 (1) que nous avons indiqué comme étant celui de l'ensemble des pavanes et des gaillardes sur lesquelles ont porté nos observations, suppose soit des *pavanes isolées* (vingt), soit des *gaillardes isolées* (vingt), soit des *pavanes suivies de gaillardes* (vingt-deux), soit enfin six groupes plus complexes, que l'on peut classer ainsi :

Quatre d'entre eux se rattachent au concept « pavane suivie de gaillarde ». Les deux premiers — nous les rencontrons chez Richardson (*Fitzw.* I, p. 27 et I, p. 87) — consistent en :

1° Une pavane variée.

2° Un morceau intitulé *Variatio* qui n'est autre chose qu'une reprise de la pavane variée tout entière, avec des figurations plus compliquées et plus rapides.

3° Une gaillarde variée.

4° Une *Variatio* de la gaillarde.

Le troisième groupe consiste dans une *Quadran Pavan* de Bull, laquelle est suivie d'une reprise intitulée *Variation of the Quadran pavan* et d'une *Galliard to the Quadran pavan* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 99). Bull nous offre ensuite une pavane à laquelle sont rattachées deux gaillardes (*Fitzw. V. B.*, I, p. 124), avec cette particularité que la

---

qui ne sont autre chose que des transformations rythmiques (𝄵 devenant 3/4 et 3/8) de la pavane qui les précède (voir *Zur Geschichte der Suite*, par T. Norlind, Rec. trim. de la S. I. M., VII, 2, et Riemann, *Handb. der Musikg.* II, 2, p. 168)

Le principe de la transformation rythmique d'un thème de danse se conserva jusque bien avant dans le XVIIIe siècle (voir Rec. trim. de la S. I. M., XII, 4, article de M. Tobias Norlind : *Zur Geschichte der polnischen Tänze*, p. 513).

(1) Ce chiffre ne comprend ni la *Spanish Paven* de Bull (*Fitz.* II, p. 131), ni le *Galliard ground* d'Inglott (II, p. 375), que nous avons rangés parmi les variations de chanson profane. Il se rapporte aux pavanes et gaillardes du *Fitzw. V. B.* et de *Parthenia*, et, de plus, à la gaillarde *Victoria*, reproduite par Mme Farrenc dans *Le Trésor des pianistes*. Nous avons aussi compris, dans ce chiffre, un petit morceau à programme de G. Farnaby, *His Rest*, à cause de son sous-titre, qui le classe parmi les gaillardes.

seconde ne suit pas immédiatement la première dans le manuscrit, mais en est séparée par une grande quantité d'autres morceaux. On n'est informé de la solidarité que par une indication expresse du *Fitzw. V. B.* (I, p. 177).

Enfin Bull est également l'auteur de deux groupes plus simples, qui se composent d'une gaillarde suivie d'une *Variatio* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 170 et II, p. 242 : *Pipers Galliard*).

Un assez grand nombre de pavanes et de gaillardes s'accompagne de qualifications spéciales qu'il vaut la peine de soumettre à un essai de classification :

1) Il s'en trouve auxquelles est accolé le nom d'une autre danse : Ainsi les *Passamezzo Pavana* et *Galiarda Passamezzo* de Byrd (I, p. 203) et de Philips (I, p. 299).

2) On rencontre ensuite des gaillardes et des pavanes dont le titre s'adjoint un qualificatif qui en indique la source. Ainsi l'on trouve, par exemple, l'expression *Pavana lachrymae* ou *Lachrymae Pavana :* il s'agit ici d'un thème célèbre, emprunté tour à tour par Byrd (*Fitzw.*, II, p. 42), Farnaby (II, p. 472) et Morley (II, p. 173) (1), au luthiste John Dowland (2). Deux autres morceaux désignés par le nom du thème bien connu qui leur sert de base, sont la *Pipers Galliard* de Bull (*Fitzw.*, II, p. 242) et la *Pipers paven* de Peerson (II, p. 238) (3).

3) D'autres pavanes et gaillardes voient figurer dans leur titre ou à la fin du morceau le nom d'un musicien auquel le thème a été emprunté. Ainsi, par exemple, de la *Rosseter's galliard* de Farnaby (*Fitzw.*, II, p. 450); Philip Rosseter est un luthiste, qui fit partie du groupe des musiciens royaux, de 1604-1605 à

---

(1) Le qualificatif *lachrymae* n'accompagne pas le titre de la pavane de Morley, mais le thème est le même que celui qu'ont traité Byrd et Farnaby. — Ce thème a encore été traité, sous forme de variations pour clavier, et sous le titre de *Paduana Lagrima*, par Melchior Schildt (mort en 1667), élève allemand de Sweelinck (ce morceau est reproduit dans les *Monatsh. für Musikg.* de 1888, p. 35 et ss.).

(2) Ce thème est extrait du *Second Book of Songs or Ayres*, 1600; il réapparaît, en 1605, dans un autre recueil de Dowland : *Lachrymae or Seven Teares, figured in 7 passionate Pavans, set forth for the lute, viols or violins, in 5 parts*. La première de ces sept pavanes est celle à laquelle le nom de *Lachrymae* est resté plus spécialement attaché, dans la suite.

(3) Voir détails sur les avatars de ce thème, dans un article de M. Kurt Fischer : *G. Voigtländer. Ein Dichter und Musiker des 17. Jahrhunderts,* dans le Rec. trim. de la S. I. M., XII, 1, p. 50 et ss. — *Piper* est le terme général qui désigne les joueurs d'instruments du type de la flûte ou du hautbois. S'il faut en croire M. Naylor (*An Eliz. V. B.*, p. 25), ce terme doit avoir ici un autre sens : la *Piper's Galliard* de Bull est, en effet, une adaptation instrumentale de la *Captain Piper's Galliard*, madrigal de Dowland sur les paroles : *If my complaint could passions move*, paru dans le recueil *Lachrymae* de 1605, dont il est question dans la note précédente.

1623 (1). On trouve ailleurs, dans le *Fitzw.* (II, p. 47), une gaillarde de Byrd (2), dont l'accord conclusif est suivi des mots : *James Harding, sett foorth by William Byrd;* James Harding ou Harden était membre de la chapelle royale d'Angleterre au début du XVIIe siècle (3). La *Pavana Delight* de Byrd (II, p. 436) porte l'indication finale : *Edward Jhonson sett by Will. Byrd;* même indication pour la gaillarde qui suit. Enfin, une pavane de Farnaby (*Fitzw.*, I, p. 141) se termine par ces mots : *Rob. Jhonson sett by Giles Farnabie.*

4) Un certain nombre de titres de pavanes et de gaillardes renferment des noms propres qui sont, selon toute apparence, ceux de personnes à qui les morceaux ont été dédiés. C'est ainsi que nous trouvons, parmi les œuvres de Byrd, une *Lady Montegle's Pavan* (*Fitzw.*, II, p. 483), une *Pavana S(ir) Wm Petre* (*Parthenia,* p. 2), deux *Galiardo Mrs Mary Brownlo (Parthenia*, pp. 10 et 14), une *Pavana The Earle of Salisbury* (*Parthenia*, p. 13), une *Sir Jhon Grayes Galliard* (*Fitzw.*, II, p. 258). De Bull, l'on a une *Lord Lumley's Paven* et une *Galiarda to my Lord Lumley's Paven* (*Fitzw.*, I, p. 149 et I, p. 54) ; de Gibbons, *The lord of Salisbury his Pavin* (*Parthenia*, p. 42). On peut aussi supposer qu'il s'agit, dans certains cas, de variations sur un thème particulièrement aimé du personnage auquel il est fait allusion dans le titre.

5) D'autres pavanes et gaillardes portent des qualificatifs qui se rapportent à leur contenu expressif ou à leur caractère technique. Dans le premier cas, elles ont des attaches avec la musique à programme : ainsi de la *Pavana dolorosa* et de la *Galiarda dolorosa* de Philips (*Fitzw.*, I, p. 321) et de la *Hunting galliard* (gaillarde de chasse) de Tomkins (*Fitzw.*, II, p. 100). A la seconde catégorie appartiennent la *Pavana chromatica* de Tisdall (*Fitzw.*, II, p. 278) (4) et la *Pavana Canon Two parts in one*, de Byrd (*Fitzw.*, II. p. 427).

6) En dernier lieu l'on rencontre, accompagnant les titres des pavanes et gaillardes, des noms de personnes ou de choses, et parfois aussi des abréviations ou des initiales dont la signification précise est le plus souvent indéterminable. De Byrd, l'on a la *Pavana Bray* (*Fitzw.*, I, p. 361), la *Pavana Delight* (5) (*Fitzw.*, II, p. 436), la *Quadran Pavan*

---

(1) Voir les *Lists of the King's Musicians,* dans le *Musical Antiquary* d'avril 1911 à janvier 1912 inclus.

(2) Celle qui est solidaire de la *Pavana lachrymae.*

(3) Voir Nagel, *Annalen,* p. 36 et 40.

(4) Cette pavane porte, comme sous-titre : *Mrs. Katherin Tregians Paven :* sans doute elle avait été dédiée à cette dame ou était son morceau favori.

(5) Il existe une *Pavyn de Lyght* de Rich. Machyn, dans le livre de luth de Thysius ; mais la mélodie est différente de celle de Byrd (voir Land, *op. cit.*, n° 329, p. 300).

(*Fitzw.*, II, p. 103) (1), la *Pavana Fant* (*asia?*) (*Fitzw.*, II, p. 398) et la *Pavana Ph. Tr.* (Tregian?) (*Fitzw.*, I, p. 367). De Bull il existe également une *Quadran Pavan* (*Fitzw.*, I, p. 99); en outre, une *Pavana* et une *Galiardo St. Thomas wake* (La veille de St. Thomas; *Parthenia,* p. 17). Philips a écrit la *Pavana Pagget* (*Fitzw.*, I, p. 291) et Tisdall, la *Pavana Clement Cottõ* (*Fitzw.*, II, p. 306). De Farnaby l'on trouve la *Walter Erle's Paven* (*Fitzw.*, II, p. 336), la *Farmer's Paven* (2) (*Fitzw.*, II, p. 465) et la *Flatt Paven* (*Fitzw.*, II, p. 453). Enfin, parmi les œuvres anonymes, il y a une *Pavana M. S.* (*Fitzw.*, I, p. 68) et une *Nowel's Galliard* (*Fitzw.*, II, p. 369) (3).

Après avoir exposé les particularités purement externes des pavanes et des gaillardes du *Fitzw. V. B.*, il convient d'examiner leurs caractéristiques internes essentielles.

La première qui doit attirer notre attention est celle relative aux rapports thématiques existant entre les pavanes et les gaillardes solidaires les unes des autres. L'analyse dévoile que la gaillarde emprunte des éléments à la pavane qui la précède dans un peu moins des quatre cinquièmes des cas. Le plus souvent ces éléments se réduisent à fort peu de chose, et, dans certains cas, il y a même doute sur la question de savoir s'il y eu réellement des emprunts : ceux-ci consistent alors en fragments à peine perceptibles de la mélodie supérieure ou de la basse du début de la pavane.

Les cas où le principe de la solidarité thématique est appliqué dans toute sa rigueur deviennent, dans ces conditions, extrêmement rares. A la vérité, nous n'en avons relevé que trois : la *Pavana-galiarda Delight* de Byrd (*Fitzw. V. B.*, II, p. 436), la *Pavana-galiarda dolorosa* de Philips (*Fitzw. V. B.*, I, p. 321) et la *Pavana-galiardo St. Thomas wake* de Bull (*Parthenia*, p. 19).

Dans tous les autres cas, l'on observe des restrictions plus ou moins importantes (4). Prenons, par exemple, une pavane de Morley (*Fitzw. V. B.*, II, p. 209) qui est, suivant le plan le plus classique réservé à ce genre de danse, divisée en trois épisodes A, B, C. La gaillarde qui suit comporte trois épisodes identiques A, B, C : A et B

---

(1) Nous reviendrons sur la signification probable de cette expression lorsque nous analyserons ce morceau.

(2) Farmer, peut-être le madrigaliste John Farmer, dont l'activité se déploie aux confins du XVIe et du XVIIe siècle?

(3) Cela veut-il dire *Gaillarde de Noël?* ou bien *Nowel* est-il un personnage? Cette dernière hypothèse est fort vraisemblable : la mélodie *Nancie*, variée par Morley, dans le *Fitzw. V. B.*, porte notamment comme autre sous-titre connu : *Sir Eduward* (ou *Edward*) *Nouwel's* (ou *Noel's*) *Delight*.

(4) M. Naylor (*An Eliz. V. B.*, p. 21) fait observer que, d'après Morley, les gaillardes les plus correctes étaient celles qui empruntaient leur mélodie et leurs harmonies aux pavanes dont elles étaient solidaires.

empruntent leur matériel tout entier à A et B de la pavane; C, par contre, est tout à fait indépendant (1). Dans la *Quadran Paven* de Bull (*Fitzw.* I, p. 99), les épisodes A et B dont se compose la pavane ont une base harmonique qui se retrouve telle quelle, à part le rythme, dans A et B de la gaillarde; mais il serait vain de rechercher une communauté mélodique quelconque entre ces deux danses. En dehors de ces pièces de Morley et de Bull, on trouve encore un certain nombre de pavanes et de gaillardes entre lesquelles on discerne quelques rapports harmoniques ou mélodiques : si vagues qu'ils soient, ils suffisent cependant pour rappeler le vieux principe de la dépendance thématique (2).

Dans les cas où cette dernière n'existe pas du tout, il n'est qu'un seul lien entre les deux danses : celui de la tonalité. L'on se trouve ici en présence d'un principe important, qui est à la base de la « suite de clavier » du XVIIe siècle : cette forme musicale comporte, en effet, une succession de morceaux de danse qui n'ont entre elles que le lien commun de la tonalité (3).

Quelques mots concernant le mode de variation adopté par les virginalistes dans leurs pavanes et gaillardes. Nous avons déjà eu l'occasion (4) de faire remarquer que, dans la très grande majorité de leurs variations de danse, les maîtres anglais se sont servis du procédé mélodico-harmonique. Ce qui est vrai d'une façon générale pour l'ensemble des danses variées, reste également vrai pour les pavanes et les gaillardes. Il est intéressant de constater, à cet égard, que le *Fitzw. V. B.* renferme deux morceaux, une pavane suivie de gaillarde de Byrd (*Fitzw. V. B.*, II, p. 204) et une pavane de Philips (*Fitzw. V. B.*, I, p. 343) dont la date précise ou approximative est de nature à nous donner une idée de l'époque à laquelle ce procédé essentiellement évolutif fut appliqué pour la première fois.

---

(1) Le C de la pavane se retrouve exactement tel quel, à part le ton, dans une pavane de Farnaby (*Fitzw.*, II, p. 459), où il remplit également les fonctions de troisième épisode.

(2) On trouve, dans le *Fitzw. V. B.* (II, p. 242) une *Pipers galliard* de Bull, qui suit immédiatement une *Pipers Paven* de Peerson (II, p. 238). Le sous-titre *Pipers* indique une communauté d'origine et il y a une ressemblance mélodique certaine entre le début de l'épisode A de la gaillarde et celui du même épisode de la pavane. Il y a aussi communauté de ton entre les deux danses. Mais la gaillarde est-elle un morceau composé exprès par Bull pour faire suite à la pavane de Peerson? Ou bien est-ce le rédacteur du *Fitzw. V. B.* qui a rapproché ces deux pièces à cause de leur parenté? C'est ce que l'on ne saurait dire.

(3) On rencontre aussi des « suites de clavier » dans lesquelles, en dehors de la tonalité commune, on observe une certaine parenté thématique entre les morceaux qui les composent. Citons, au hasard du souvenir, les « suites » de Froberger et celles de Johann Caspar Ferdinand Fischer.

(4) Voir p. 158.

La pavane de Philips est datée de 1580 (1) et porte en marge l'inscription : *The first one Philips made* (la première que Philips ait faite). La pavane suivie de gaillarde, de Byrd, est accompagnée de la mention : *The first that ever hee made* (la première qu'il ait jamais faite). Comme Byrd avait environ quarante ans en 1580, il n'y a aucune témérité à supposer que cette pièce est contemporaine de celle de Philips. Remarquons enfin, que ces deux morceaux sont probablement antérieurs aux plus anciennes variations de *lied* mélodico-harmoniques que nous ayons rencontrées dans nos investigations précédentes (2). Tous deux sont conçus suivant le plan le plus habituel aux pavanes et aux gaillardes, soit AA', BB', CC'. Leur figuration est fort simple. Dans le morceau de Philips, elle ne comporte guère que des broderies; de plus, dans l'épisode CC', qui est une sorte de choral en longues notes soutenues au *superius*, les contrepoints accompagnants consistent en petites figures détachées (*hoketus*). La pavane et la gaillarde de Byrd n'offrent, en fait de figurations, que des broderies, des quintes décomposées et une petite figure rythmique

à la fin de l'épisode A. Elles sont loin d'avoir les qualités plastiques que l'on rencontre dans d'autres pavanes et gaillardes de Byrd datant d'une époque plus récente. Seule leur tonalité, qui se rapproche plus ou moins de notre *ut* mineur moderne, séduit par son étrangeté.

Arrêtons-nous de préférence à la pavane de Philips, qui est plus simple et d'une beauté plus sobre. Les thèmes en sont si caractéristiques dans leur simplicité sans apprêt, que Sweelinck les a repris plus tard et en a fait une série de variations sous le titre de *Pavana Philippi* (3). Le morceau de Sweelinck a des dimensions doubles de celles de la pavane de Philips, et se développe suivant le schéma ci-après :

A A' B B' C C'
A'' A''' B'' B''' C'' C'''

La figuration du grand organiste hollandais est plus riche que celle de son prédécesseur anglais; elle est aussi plus raffinée, et adopte, bien qu'avec parcimonie, des formes de figuration nouvelles, telles que la brisure d'intervalles et d'accords (dans C''). La manière dont Sweelinck reprend le *hoketus* utilisé dans C et C' de la pavane de

---

(1) Il en a déjà été question, p. 128.

(2) *All in a garden greene* et *Sellingers Round,* de Byrd. Nous avons admis que ces deux séries de variations dataient, au plus tard, de 1591 (voir p. 146).

(3) Voir *Œuvres complètes de Sweelinck,* vol. I, p. 107.

Philips, et le développe en le figurant de la plus ingénieuse façon dans C, C', C'' et C''', montre la fertilité d'invention et le goût exquis du maître d'Amsterdam. Ses variations datent sans doute d'assez longtemps après celles de Philips. A l'époque où celles-ci furent composées, en 1580, Sweelinck n'avait que dix-huit ans et n'avait encore pu prendre aucun contact avec les virginalistes anglais.

Il nous reste à indiquer quelles sont les exceptions au principe de la variation harmonico-mélodique que l'on rencontre dans les pavanes et gaillardes des virginalistes anglais. Presque aucune de ces exceptions n'a un caractère absolu, et elles se réduisent, sauf de rares exceptions, à une prédominance de l'élément harmonique sur l'élément mélodique. Citons quelques exemples caractéristiques : dans la *Pavana lachrymae* de Morley (*Fitzw.*, II, p, 173), la basse ne subit aucune figuration ; de ce chef, elle acquiert un relief plus accentué que le *superius*, dont la figuration assez compliquée n'altère pourtant point les traits principaux de la mélodie. La *Piper's Paven* de Peerson (*Fitzw.* II, p. 238), offre un exemple de prédominance harmonique : la basse y est figurée dans maint passage, mais sans que cela porte atteinte à sa ligne générale ; la mélodie, par contre, est parfois entièrement déformée par la figuration. Enfin, la gaillarde de la *Quadran Pavan* de Bull (*Fitzw.*, I, p. 117) est un exemple de variation purement harmonique, où la basse reste indemne à travers toutes ses figurations, tandis que la mélodie se modifie de variation à variation.

Il est des cas où le plan même des pavanes et des gaillardes s'oppose à ce que le concept mélodico-harmonique reçoive une application directe. Ainsi de la *Passamezzo Pavana* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 299) (1), et de la *Galiarda passamezzo* (*Fitzw.* I, p. 306) de Philips, dans lesquelles on a affaire à une succession d'épisodes A, B, C, D, etc. indépendants les uns des autres et ne donnant pas lieu à variation. Les deux morceaux de Byrd qui portent le même titre (*Fitzw. V. B.*, I, p. 203 et 209) sont conçus suivant un tout autre plan : ils développent tous deux un unique épisode A en un certain nombre de variations ; l'analyse révèle, surtout dans la gaillarde, une assez forte prédominance harmonique, la mélodie étant soumise à des déformations beaucoup plus graves que la basse (2).

*
* *

Il convient maintenant de classer les pavanes et les gaillardes du *Fitzwilliam V. B.*, de *Parthenia*, etc., d'après le plan suivant lequel elles ont été écrites.

---

(1) Morceau daté de 1592.

(2) Etant donnée leur forme, nous aurions pu incorporer ces deux morceaux de Byrd dans la variation de *lied*, au même titre que la *Spanish Paven* de Bull.

Le plan le plus fréquent est celui-ci :

A A' B B' C C'

ce qui signifie que la danse traitée en forme de variation comporte trois épisodes, A, B et C, d'égale longueur, lesquels sont alternativement suivis d'une version variée A' B' et C'. Ne pas perdre de vue que A, B et C sont déjà eux-mêmes des formes variées du thème originaire.

On ne peut pas dire que ce plan s'inspire du plan habituel des pavanes et des gaillardes non stylisées. Si l'on examine, dans Boehme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, les différents exemples de pavanes et de gaillardes qu'il donne, on remarque que c'est le plan A, B qui prédomine (1). L'on ne retrouve la division A, B C, régulièrement employée, que dans les gaillardes pour plusieurs instruments, des compositeurs allemands du début du XVIIe siècle : Haussmann, Demantius, Staden, Möller et Melchior Franck (2) et dans une partie des morceaux qu'ils intitulent, tantôt *Pavane*, tantôt *Paduana* ou *Paduan* (3).

S'il était permis de généraliser d'après ces observations d'une portée assez peu étendue, on pourrait conclure que la division en trois épisodes égaux se rencontre de préférence dans les danses à caractère stylisé, ce qui semblerait indiquer, de la part des musiciens, la préoccupation d'un certain équilibre formel. En effet, cette division, qu'elle bénéficie ou non de l'ajoute des variations A' B' C', donne lieu à des morceaux dont les proportions d'ensemble satisfont le goût et l'oreille par leur caractère harmonieux.

A. — PAVANES SUIVIES DE GAILLARDES, ÉCRITES D'APRÈS LE PLAN NORMAL : AA' BB' CC'.

Les pavanes ainsi conçues sont au nombre de dix-neuf dans le *Fitzw. V. B.*, et *Parthenia* (4). Parmi les neuf exemplaires que l'on

---

(1) Voir Boehme, *op. cit.*, II, p. 45 et ss., 51, 58.

(2) Voir Boehme, *op. cit.*, II, p. 92 et ss.

(3) Voir Boehme, *op. cit.*, II, p. 87 et ss. — Sur les pavanes et gaillardes allemandes du début du XVIIe siècle, voir aussi Riemann, *Handb. der Musikg.*, II, 2, § 78, p. 168 et ss. Dans ce paragraphe, consacré aux « débuts de la Suite », M. Riemann parle, entre autres, de l'influence qu'ont pu exercer les musiciens anglais sur les Allemands dans le domaine de la musique de danse stylisée; il examine également (p. 178 et ss.) la question des rapports thématiques existant entre des séries de danses formant « Suite ».

(4) En voici l'énumération : 1. *Pavana lachrymae* suivie d'une gaillarde sur un thème de Harding, de Byrd (*Fitz.*, II, pp. 42 et 47); 2. Pavane (*the first that ever hee made)* et gaillarde de Byrd (II, pp. 200 et 202); 3. Pavane et gaillarde de Byrd (II, pp. 384 et 387); 4. Pavane et gaillarde de Byrd

doit à Byrd, tous ne sont pas de premier ordre. Plusieurs d'entre eux sont même d'une valeur assez secondaire et ne présentent que peu d'intérêt à l'analyse. Nous nous contenterons de nous arrêter à deux d'entre eux qui méritent d'être mis hors de pair : la *Pavana-galiarda Delight* (*Fitzw.*, II, p. 436, 440) et la Pavana-galiarda *S. Wm. Petre* (*Parthenia*, pp. 2 et 6) (1).

La *Pavana Delight* est construite sur un thème d'Edward Johnson. Elle est plus remarquable par la beauté et le raffinement de ses détails que par sa figuration, qui est fort simple et ne s'écarte guère de la broderie. A remarquer, au début de l'épisode B, une courte marche chromatique de la basse : *fa*, *fa* dièse, *sol*. La gaillarde possède le même caractère de noble simplicité que la pavane.

La *Pavana S. Wm. Petre* et sa gaillarde (*Parthenia* 2 et 6) ne donnent pas lieu non plus à de nombreuses remarques et s'imposent avant tout par leur valeur esthétique. En dehors de quelques dessins rythmiques à caractère instrumental (B de la pavane), leur figuration est la sobriété même.

Morley offre une version de la *Pavana lachrymae*, dont le traitement figuratif est teinté d'italianisme et dont la valeur assez secondaire nous permet de passer sans nous attarder davantage. Il en est autrement des deux pavanes et gaillardes de Richardson, dont chacune comporte, comme nous l'avons vu plus haut (2), des variations supplémentaires qui leur fournissent une sorte de « double ». Le schéma suivant rendra plus clair l'exposé de cette combinaison :

Pavane : AA' BB' CC'	Gaillarde : AA' BB' CC'
Sa *Variatio :* A''A''' B''B''' C''C'''	Sa *Variatio :* A''A''' B''B''' C''C'''

(II, pp. 389 et 392); 5. *Pav. fant.* et gaillarde de Byrd (II, pp. 398 et 400); 6. *Pavana Delight* et gaillarde (thème d'E. Johnson) de Byrd (II, pp. 436 et 440); 7. *Pavana S. Wm Petre* et *Galiardo* de Byrd (*Parthenia*, pp. 2 et 6); 8. *Pavana (lachrymae)* et *Galiarda* de Morley (*Fitz.*, II, pp. 173 et 177); 9. *Pavana* et *Variatio*, gaillarde et *Variatio* de Richardson (I, pp. 27, 29, 32, 34); 10. *Pavana* et *Variatio*, gaillarde et *Variatio* de Richardson (I, pp. 87, 90, 93, 95); 11. *Pavana Pagget* et *Galiarda* de Philips (I, pp. 291 et 296); 12. *Pavana* et *Galiarda dolorosa* de Philips (I, pp. 321 et 327, date : 1593); 13. *Pavana of my Lord Lumley* et gaillarde *to my Lord Lumley's Pavan* de Bull (I, pp. 149 et 54); 14. Pavane suivie de deux gaillardes de Bull (I, pp. 124, 129, 177); 15. Pavane et gaillarde de Bull (II, pp. 121 et 125); 16. Pavane et gaillarde de Bull (*Parthenia*, pp. 23 et 28); 17. Pavane et gaillarde de Warrock (*Fitz.*, I, pp. 384 et 388); 18. *Pavana Bray* et gaillarde de Byrd (I, pp. 361 et 365); 19. *Pavana Ph. Tr.* et gaillarde de Byrd (I, pp. 367 et 371). — En tout, 19 pavanes suivies de gaillardes, dont 9 de Byrd, 1 de Morley, 2 de Richardson, 2 de Philips, 4 de Bull et 1 de Warrock.

(1) La *Pavana Bray* de Byrd et sa gaillarde (*Fitz.*, I, p. 361 et 365) vaudraient aussi d'être citées pour l'exquise fraîcheur de la mélodie et la manière raffinée dont celle-ci est traitée.

(2) voir p. 161.

Ces deux groupes de morceaux intéressent surtout par le modernisme exceptionnel de leur figuration. La chose est d'autant plus remarquable que l'auteur, qui passe pour avoir été un dilettante plutôt qu'un professionnel, est né et mort avant John Bull (1). Ce qui peut ne point surprendre chez un Tomkins, qui vécut jusqu'à 1656, étonne chez un maître beaucoup plus ancien, et la surprise devient plus grande encore lorsqu'on constate par l'analyse que cet « amateur » est non seulement un virtuose dans le genre de Bull, mais encore un musicien de goût, qui sait donner de la vie et du charme à la colorature et qui ne s'en sert pas uniquement pour faire preuve de son savoir et de l'agilité de ses doigts.

Prenons d'abord le premier de ces deux groupes (*Fitzw.*, I, pp. 27 et ss.). Dans la *Variatio* de la pavane (A'''), on rencontre ces sauts brusques de la main gauche du médium au grave dont Farnaby nous a déjà fourni tant d'exemples ; en outre, des formes intéressantes de brisures d'intervalles (cadence finale de A'') ou d'accords (B''' et cadence finale de C'''). La gaillarde offre des successions systématiques de quintes parallèles (voir la basse au début de C) et sa *Variatio*, un ou deux exemples de saut brusque de la main gauche du grave au médium (B''').

C'est surtout dans le second groupe (*Fitzw.*, I, p. 87 et ss.) que Richardson étonne et charme par la variété et l'imprévu de ses figurations. Telles cadences finales de la pavane (AA', C et C') ont un aspect d'extrême nouveauté et séduisent par leur caractère à la fois spirituel et aérien. La *Variatio* de la pavane n'apporte aucune nouvelle surprise, mais séduit par le raffinement avec lequel le musicien a su épuiser toutes les possibilités de variation dont le thème était susceptible. La cadence finale de C''' a des inflexions qui font penser à Schubert.

A première vue, la gaillarde pourrait ne point paraître solidaire de la pavane, pour la double raison que les deux danses n'ont aucune parenté thématique et que la gaillarde commence avec un bémol à la clef, tandis que la pavane n'en a point. Mais un examen plus attentif montre que cette dissemblance n'est qu'apparente. En effet, la pavane, qui avait débuté par une sorte de *sol* majeur, évolue peu à peu vers d'autres tons qui nécessitent un bémol à la clef : ce dernier apparaît dès l'épisode B et, dans la *Variatio,* dès le milieu de A. Enfin, pavane et gaillarde se terminent toutes deux sur un accord de *sol* majeur.

La gaillarde a, comme la pavane, une figuration des plus raffinée.

---

(1) John Bull a vécu d'environ 1562 à 1628, Richardson, d'environ 1558 à 1618.

A remarquer surtout, dans B', la façon dont le chant apparaît morcelé, au *superius*, au moyen de contretemps en partie détachés, qui se profilent sur les autres voix (p. 94, mes. 4 et 5). Dans la *Variatio* de la gaillarde on trouve, comme forme de figuration la plus remarquable (dans C"), des décompositions d'accords dont le caractère systématique fait présager la « basse Alberti » du XVIII[e] siècle.

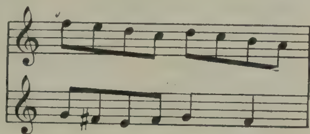
Après les pavanes et gaillardes de Richardson, nous rencontrons celles de Philips : la *Pavana Pagget* et sa gaillarde, la *Pavana dolorosa* et sa gaillarde. La *Pavana Pagget* (*Fitzw.*, I, p. 291), œuvre noble et mélancolique, écrite dans un ton qui fait penser à notre *ut* mineur, rappelle la gravité espagnole ; elle a ceci de particulier que son épisode C est plus long que A et B, et se divise, en réalité, en deux sous-épisodes *a* et *b*. Sa figuration est suave et raffinée. A noter surtout les effets de tierces dans A', les délicieux triolets de B', et les syncopes qui donnent à C une allure si tendre. La gaillarde évoque le souvenir de Cabezon par la sobriété de sa figuration.

La *Pavana dolorosa* (*Fitz.*, I, p. 321) possède les mêmes qualités que la *Pavana Pagget*. L'épisode C comporte un passage où est développé, au moyen d'accompagnements figuratifs, le tétracorde chromatique ascendant, *la*, *si* bémol, *si* naturel, *do*, *do* dièse, *ré*, dont la présence dans un morceau qui est censé exprimer la douleur, est significative.

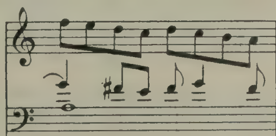
De Bull, l'on a quatre pavanes-gaillardes bâties suivant le type usuel. Trois d'entre elles sont remarquables à divers égards. Dans le mode sobre et exempt de toute virtuosité — cas assez rare chez Bull — l'on trouve une pavane suivie de gaillarde dans *Parthenia* (pp. 23 et 28). La figuration en est fort simple et ne présente aucune caractéristique particulière en dehors de quelques répétitions de notes dans C' de la pavane (1).

---

(1) Dans B de la pavane, le passage fautif suivant (Rimbault et Pauer) :



a été corrigé de la façon suivante par M[me] Farrenc :



La *Pavana of my lord Lumley* (*Fitz.*, I, p. 149) et la *Galliard to my Lord Lumleys Pavan* (*Fitz.*, I, p. 54), sont écrites dans un ton clair assez inaccoutumé, qui correspond à peu près à notre *sol* majeur. On distingue, dans la pavane, quantité de traits rapides, des successions animées de tierces à la main gauche, de jolis effets de décompositions d'intervalles et d'accords. La gaillarde, dont le matériel thématique est indépendant de celui de la pavane, n'offre guère de traits de virtuosité proprement dits, mais des effets de contretemps détachés (B') et des formes de décomposition d'accords des plus intéressantes (cadence finale).

Dans une dernière pavane (*Fitz.*, I, p. 124) suivie de deux gaillardes (I, pp. 129 et 177), Bull montre encore, par divers détails, combien son art est varié. La pavane use de multiples formes de figuration à caractère progressif et spécifiquement instrumental : dessins rythmiques, petites figures séquentielles en triples croches, contretemps, décomposition d'accords, répétitions de notes, etc. La plupart des cadences se font au moyen de décompositions d'accords qui produisent des effets d'éloignement. Le morceau est aussi fort intéressant à étudier au point de vue modulatoire. La première gaillarde utilise, tout au moins dans A et B, le matériel de la pavane, en raccourci. La figuration est plus simple que celle de la pavane; c'est d'ailleurs là une observation qui peut s'appliquer, d'une manière générale, à toutes les gaillardes, comparées aux pavanes qui les précèdent. La raison en est fort compréhensible : malgré la stylisation, les virginalistes ont tenu à conserver aux deux danses le mouvement qui leur appartient en propre : mouvement lent pour la pavane, mouvement plus vif pour la gaillarde. Or, il est clair qu'un morceau écrit dans un mouvement lent s'accommode mieux d'une figuration compliquée qu'une pièce conçue dans un rythme rapide.

La seconde gaillarde de Bull n'emprunte à la pavane que le matériel de son épisode A. La figuration en est assez sobre et n'offre rien de particulier. Dans un passage de C', on trouve le saut brusque de la main gauche du médium au grave, et du grave au médium.

Une dernière pavane-gaillarde appartenant au type normal AA' BB' CC', a pour auteur Warrock (*Fitz. V. B.*, I, pp. 384 et 388). Ce groupe de danses est écrit dans une tonalité d'un caractère assez exceptionnel, qui se rapproche fort de notre *si* bémol moderne. La thématique est très curieuse et donne aux deux morceaux, surtout à la gaillarde, une allure extrêmement originale. La pavane souffre quelque peu d'une surcharge de figuration; mais la gaillarde a énormément de caractère et présente d'intéressantes particularités, entre autres, ces deux quintes vides (une à la main droite et l'autre à la main gauche) par lesquelles débutent B et B'. On est frappé, à l'audi-

tion de cette pièce, par un mélange singulier de solennité et de fantaisie. Certains passages (fin de B') font penser aux luthistes français du début du XVIIe siècle.

B. — PAVANES-GAILLARDES ÉCRITES SUIVANT UN PLAN ANORMAL.

Les pavanes-gaillardes qui ne se conforment pas au plan ordinaire AA' BB' CC' peuvent se grouper en trois catégories :

1) Types dans lequel le plan habituel est maintenu en principe, mais subit des modifications plus ou moins accentuées.

2) Types se rapprochant du *lied* varié.

3) Types divergents des deux premiers.

1) Huit groupes de pavanes et gaillardes peuvent être rangés dans la première catégorie. Dans un seul cas — il s'agit d'une pièce peu remarquable de Byrd (*Fitzw.*, II, pp. 200 et 202) — on remarque que quelque chose a été ajouté au plan habituel : c'est, à la conclusion de la gaillarde, une coda D, de huit mesures, en style libre de prélude.

Dans les sept autres cas, il y a eu retranchement de l'un ou l'autre des éléments qui composent le plan normal :

Dans une pavane de Morley, suivie de sa gaillarde (*Fitzw.*, II, pp. 209 et 213), l'épisode C de la pavane ne donne pas lieu à variation. Le schéma est donc :

Pavane : AA' BB' C
Gaillarde : AA' BB' CC' (1).

La figuration de ces pièces présente un caractère tout italianisant.

Byrd (*Fitzw.*, II, pp. 226 et 228) et Gibbons (*Parthenia*, pp. 42 et 44; *Fitzw.*, II, p. 479, pour la pavane seulement) offrent chacun un exemple de pavane suivie de gaillarde, dans lequel la pavane ne comporte que A, B, C, tandis que la gaillarde comprend les éléments habituels AA' BB', CC'. La pavane de Byrd est un chef-d'œuvre de raffinement mélodique, contrapontique et harmonique, dont la figuration est d'une extrême simplicité.

La pavane de Gibbons est celle du Lord de Salisbury. De même que sa gaillarde, elle est remarquable par son style pathétique et l'audace de ses harmonies. Elle offre, dans C, de remarquables séquences, procédé dont Gibbons paraît avoir été assez coutumier. La gaillarde a d'intéressantes brisures d'intervalles ou d'accords (B') ainsi que des répétitions de notes (B').

---

(1) Le C de la pavane est identique, à part le ton, à l'épisode C d'une pavane de Farnaby (*Fitzw. V. B.*, II, p. 456). Le CC' de la gaillarde de Morley est absolument indépendant, au point de vue thématique, du C de la pavane.

L'on rencontre ensuite des pavanes et gaillardes desquelles l'épisode C a été retranché. Ainsi de la pavane-gaillarde *The Earle of Salisbury*, de Byrd (*Parth.*, pp. 13 et 14). L'élément variation y est réduit à sa plus simple expression; les épisodes A et B dont elle se compose donnent uniquement lieu à des reprises non variées. Il y a donc simplement variation par rapport au thème originaire. La mise en œuvre de ce thème a été réalisée par Byrd dans un style sobre, empreint d'une noble mélancolie.

Dans la *Quadran Pavan* de Bull (*Fitzw.*, I, p. 99), suivi de sa *Variatio* (I, p. 107) et de sa gaillarde (I, p. 117), l'on a affaire à une construction plus compliquée, bien qu'elle soit échafaudée sur la même base A B. En voici le schéma :

Pavane : AA' BB' A" A"' B" B"'.
Variatio : id.
Gaillarde : AA' BB' A" A"' B" B"' A"" A""' B"" B""'.

Ce groupe de danses, très important par ses dimensions, puisqu'il occupe à lui seul vingt-cinq pages dans l'édition moderne du *Fitzw. V. B.*, intéresse surtout par sa figuration, dont l'exceptionnelle complexité contribue à rendre fort difficile la reconstitution du plan dont le schéma ci-dessus tend à donner une idée : mélodie et basse sont, en effet, tellement transformées ou déformées par le travail figuratif, qu'il est souvent presque impossible de les reconnaître. Dessins rythmiques, contrepoints en tierces ou en sixtes d'une exécution vétilleuse, effets d'échos, sauts brusques de la main droite du médium à l'aigu, séquences, décompositions d'accords ou d'intervalles, charmants passages de virtuosité écrits à deux voix seulement, contretemps de tout genre : tels sont les éléments de détail les plus caractéristiques de ces trois morceaux, dont l'ensemble laisse certes une impression de longueur, mais dont certains passages étonnent par leur modernisme et charment par une *Stimmung* qui fait penser tantôt à Haydn, tantôt à Schubert. Le nom de *Quadran Pavan* vient probablement, d'après Chappell (*op. cit.*, p. 104) de ce que cette pavane était dansée par quatre personnes.

Nous devons également une *Quadran Pavan*, suivie de sa gaillarde, à W. Byrd (*Fitzw.* II, pp. 103 et 111). Elle développe le même thème que celle de Bull, pour autant qu'il est possible de reconnaître une mélodie bien déterminée sous la figuration très changeante qui règne dans cette pièce. Le plan de Byrd est exactement le même que celui de Bull, mais les variations sont parfois tellement libres qu'il est encore plus malaisé de le découvrir. Le matériel figuratif est loin d'être aussi riche que celui de Bull : à part quelques trouvailles rythmiques, il ne comporte rien qui vaille la peine d'être noté d'une façon spéciale.

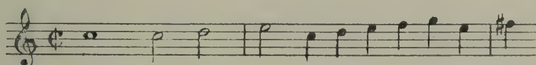
Après les *Quadran Pavan* et *galliard* de Bull et de Byrd, nous rencontrons encore, du premier de ces maîtres, une *Pavane St-Thomas Wake* (*Parth.*, p. 17), suivie d'une gaillarde *St-Thomas Wake* (*Parth.*, p. 19 et *Fitzw.*, I, p. 131) dont le plan rappelle, mais en beaucoup plus concis, celui de la *Quadran Pavan*. La pavane comporte les éléments A, B, variés suivant le schéma :

AA' BB' A'' A'' B'' B'''.

La gaillarde varie quatre fois le groupe AA' BB'. Les variations appartiennent au type mélodico-harmonique, mais avec une prédominance marquée de la mélodie, qui est fort peu ornée, tandis que la basse est soumise à une figuration très fleurie. L'œuvre est charmante, surtout la pavane, dans laquelle règnent la simplicité et un bel équilibre des proportions. Le thème est exquis de souplesse et d'abandon.

2) *Pavanes-gaillardes se rapprochant du lied varié.* Nous avons déjà rencontré, dans nos investigations antérieures (voir p. 151), une *Spanish Paven* de Bull (*Fitzw.*, II, p. 131), qui se composait d'un unique épisode A, varié un certain nombre de fois : nous l'avons, à raison de cette circonstance, rangé parmi les variations de chanson profane. Nous aurions pu faire de même pour la *Passamezzo Pavana* de Byrd, et sa gaillarde (*Fitzw.*, I, pp. 203 et 209), qui, elles aussi, se contentent de varier un seul épisode A.

Le *passamezzo* ou *passemezzo* est, d'après Boehme (*op. cit.*, I, p. 136), une danse d'un caractère calme et tranquille. Elle fleurissait en Italie au XVIe siècle. Son nom lui viendrait de ce qu'elle comporte environ la moitié moins de pas qu'une danse vive comme la gaillarde. La mesure du *passamezzo* est binaire. Cette danse est généralement suivie d'une « postdanse » (1) en mesure ternaire, qui porte le nom de *saltarello* (2). Boehme donne deux exemples de *Passamezzo*, dont l'un est suivi d'une gaillarde (p. 51) et l'autre d'un *saltarello* (p. 79). Voici le début du premier :



(1) Ce néologisme traduit littéralement le terme allemand *Nachtanz*, utilisé au XVIe et au XVIIe siècle.

(2) Ce terme paraît être fort ancien. On le rencontre déjà, sous la forme *salterello*, dans le ms. 29987 du British Museum, qui contient des morceaux italiens du XIVe siècle : il s'applique à quatre pièces à une seule voix, divisées chacune en plusieurs parties. (Voir J. Wolf, *Gesch. der Mensuralnot.*, I, p. 273).

Il se transforme comme suit dans la gaillarde :



On voit par là que *passamezzo* suivi de *gaillarde* ou de *saltarello* équivaut, en fait, à raison de l'identité de mesure et de mouvement, à pavane suivie de gaillarde (1).

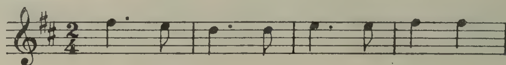
La *Passamezzo Pavana* de Byrd se compose donc d'un seul épisode A, soumis à six variations. La gaillarde comporte huit variations; elle a de fortes affinités mélodiques et surtout harmoniques avec la pavane. Les variations, particulièrement celles de la gaillarde, ont un caractère plus harmonique que mélodique; elles sont en général très libres et déforment souvent les éléments auxquels elles s'appliquent. Les quatre dernières variations de la gaillarde sont particulièrement intéressantes. Dans la septième, on trouve un rythme pointé et de courtes imitations qui font penser à certains passages du *Vivace* de la septième symphonie de Beethoven.

3) L'on observe, en dernier lieu, parmi les types irréguliers de pavanes suivies de gaillardes, un exemple isolé qui se rapproche, par sa structure, d'une forme musicale dont nous aurons à nous occuper plus tard : le *medley*. Les exemples de *medley*, que l'on rencontre dans le *Fitzw. V. B.*, consistent en successions d'épisodes de longueur à peu près égale, qui traitent chacun un motif différent.

---

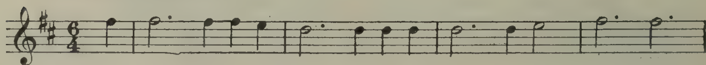
(1) Certains recueils de musique de danse non stylisée, offrent des exemples intéressants de successions de danses de rythmes divers, où l'on peut se rendre compte des nuances rythmiques réelles qui différenciaient ces danses entre elles. Voir, par exemple, le recueil *Nobiltà di Dame*, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler (voir p. 152, note 1) :

Les premières mesures d'un *balletto* à deux temps (p. 22) :



subissent les transformations suivantes :

Dans la *Galliarda :*



Dans le *Saltarello :*



Dans les *Balli d'arpicordo* stylisés de Giov. Picchi, on trouve un *Pass' e mezo* varié, suivi de son *saltarello,* également varié (édit. mod. par Chilesotti, *Bibl. di rarità musicali ;* Ed. Ricordi, Milan ; p. 9).

On peut rattacher à ce concept un groupe de danses de Peter Philips, qui date de 1592, et qui porte le titre de *Passamezzo Pavana* (*Fitzw.*, I, p. 299) et de *Galiarda passamezzo* (I, p. 306). Comme on le voit, ce titre est le même que celui du morceau qui vient d'être analysé. Mais tandis que Byrd varie un certain nombre de fois un unique épisode A, la composition de Philips offre le schéma suivant :

Pavane : A B C D E F G (7 motifs).
Gaillarde : A B C D E F G H I (*saltarella*) J (10 motifs).

La thématique du morceau de Philips est entièrement étrangère à celle de l'œuvre de Byrd. D'autre part, les éléments mélodiques et harmoniques de la gaillarde de Philips n'ont rien à voir avec ceux de sa pavane, à part quelques vagues fragments de la basse. D'ailleurs, lorsqu'on examine isolément la pavane et la gaillarde, on ne peut pas ne pas apercevoir qu'entre les divers fragments qui composent chacune d'elles, il y a parfois un semblant de communauté mélodique et surtout harmonique. Il est même possible que le point de départ du compositeur ait été le concept de la variation mélodico-harmonique, avec prédominance de l'élément harmonique. Mais il en a usé avec une telle liberté, qu'en fait l'on peut fort bien considérer ces fragments comme indépendants les uns des autres (1).

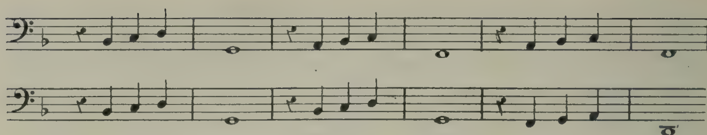
La pavane-gaillarde *passamezzo* de Philips est remarquable par sa richesse mélodique et le charme tout italien de sa *Stimmung*. On y discerne l'influence du madrigal, avec ses particularités techniques et esthétiques. Il y a cependant dans la pavane (épisode C ou 3) un élément nettement instrumental : une basse obstinée en forme de séquence (2) :

---

(1) M. Riemann donne, dans son *Handb. der Musikg.*, II, 2, p. 103, d'intéressants détails concernant le *passamezzo*. Il fait observer qu'à partir du dernier quart du xvie siècle, cette danse sert souvent de base à des compositions conçues dans un style de variation extrêmement libre. Nous avons déjà constaté implicitement la chose, en faisant allusion (p. 126) au *Pass'e mezo antico*, d'A. Gabrieli, antérieur à 1587.

(2) Cet *ostinato* rappelle celui d'une fantaisie de Bull, que nous avons rencontré au cours de nos investigations antérieures (voir p. 122). Il fait pressentir le thème de chaconne que Bach utilise, comme basse permanente, dans son prélude de choral *In dir ist Freude :*

Le dessin de basse utilisé comme *ostinato* par Philips est très fréquemment employé dans les cadences finales des pièces vocales ou instrumentales



De plus, il y a dans E (ou 5), à la basse, d'intéressantes décompositions d'accords mêlées d'éléments rythmiques. Dans le dernier épisode (G ou 7), on voit une application du style à double chœur des Vénitiens.

La gaillarde a de jolis dessins rythmiques (C ou 3), et de curieux contretemps (G ou 7). L'épisode I (ou 9) porte le sous-titre significatif de *saltarella,* ce qui prouve que le maître connaissait bien les rapports qui, en Italie, unissaient le *saltarello* au *passamezzo.*

C. — PAVANES ISOLÉES ÉCRITES SUIVANT LE PLAN NORMAL : AA' BB' CC'.

Douze pavanes isolées sont conçues suivant le schéma ordinaire AA' BB' CC' (1). Byrd offre tout d'abord une pavane qui porte le sous-titre : *Canon. Two parts in one* (*Fitz.,* II, p. 427). Dans cette pièce, les deux voix supérieures forment entre elles un canon strict. Le mécanisme de ce canon est, par endroits, assez difficile à démêler, du moins dans les épisodes doublement variés A' B' C', à cause des complications de la figuration. Sans être de premier ordre, cette pavane est curieuse par son caractère à la fois âpre et suave qui fait penser à Monteverdi, et par ses cadences finales, d'une allure vague et poétique. On trouve encore une cadence de cette espèce dans

---

appartenant aux premiers temps du *stile nuovo* (nombreux ex. dans Riemann, *Handb. der Musikg.*, II, 2; voir, entre autres, p. 103, la basse d'un fragment de *passamezzo* de Biagio Marini, dans laquelle ce dessin apparaît huit fois (quatre fois en majeur et quatre fois en mineur), avec toutes les marques d'un *ostinato :* ce dernier diffère cependant de celui de Philips en ce qu'il ne constitue pas à lui seul toute la basse, mais se complète au moyen de courts passages de transition de caractère libre.

(1) 1. *Pavana, Canon, Two parts in one,* de Byrd *(Fitz.,* II, p. 427); 2. *Lady Montegle's Paven,* de Byrd (II, p. 483); 3. *Pavana,* datée de 1580, de Philips (I, p. 343); 4. *Walter Erles Paven,* de Farnaby (II, p. 336); 5. *Flatt Paven,* de Farnaby (II, p. 453); 6. *Pavana,* de Farnaby (II, p. 456); 7. *Farmer's Pavan,* de Farnaby (II, p. 465); 8. *Lachrymae Pavan,* de Farnaby (II, p. 472); 9. *Piper's Paven,* de Peerson (II, p. 238); 10. *Pavana,* de Tomkins (II, p. 51); 11. *Pavana chromatica,* de Tisdall (II, p. 278); 12. *Pavana,* de Bull (I, p. 62).

l'épisode A' de la *Lady Montegle's Paven* de Byrd (*Fitz.*, II, p. 483), pièce également secondaire, mais qui renferme de jolis détails.

Si l'on examine l'ensemble des pavanes isolées de Farnaby construites selon le type habituel, l'on sera plus ou moins déçu par leur caractère quelque peu torturé, qui fait que, en dépit de leur originalité, elles ne donnent presque jamais satisfaction complète à l'esprit. L'intérêt y est trop concentré dans le détail de l'harmonie, qui est souvent très audacieuse, et de la figuration, qui frise parfois le bizarre.

Dans *Walter Erles Paven* (*Fitzw.*, II, p. 336) on rencontre, outre les sauts brusques de la main droite du médium à l'aigu, de petits jeux de contrepoint d'une ingéniosité charmante. La *Flatt Paven* (*Fitzw.*, II, p. 453) a d'étranges harmonies et des dessins figuratifs fort originaux. Une autre pavane (*Fitzw.*, II, p. 456) est encombrée par une figuration dont l'allure fantasque va jusqu'à la singularité (1). De même, la *Farmer's Paven* (*Fitzw.*, II, p. 465) et la *Lachrymae paven* (*id.*, II, p. 472) intéressent plus par le détail que par l'ensemble. Dans la seconde, il y a de curieuses séquences et des répétitions de notes.

La *Piper's Paven* de Peerson (*Fitzw.*, II, p. 238) est d'une exquise tenue poétique. La figuration est d'un goût raffiné; la plupart des cadences sont d'une fluidité aérienne. Des contretemps et des petites formules rythmiques contribuent très heureusement à varier cette ravissante composition. Dans C', il y a un dessin rythmique dont la légère spiritualité fait penser aux *scherzi* de l'école française d'aujourd'hui (2).

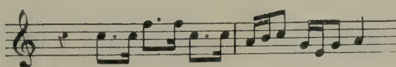
Une pavane de Tomkins (*Fitzw. V. B.*, II, p. 51) se signale par le caractère trop envahissant de la figuration et la bizarrerie qui en résulte par moments. A remarquer, dans l'épisode C, C', un passage important où le musicien fait intervenir à différentes voix et à deux degrés divers de l'échelle musicale le tétracorde chromatique descendant : *la*, *sol* dièse, *sol* naturel, *fa* dièse, *fa* naturel, *mi* (plus loin : *mi*, *ré* dièse, *ré* naturel, *do* dièse, *do* naturel, *si*).

On rencontre ensuite une *Pavana chromatica* de Tisdall, portant le sous-titre : *Mrs. Katherin Tregians Paven* (*Fitzw.*, II. p. 278). L'on n'y observe qu'à titre exceptionnel ce que nous appelons

---

(1) L'épisode C de cette pavane se retrouve, tel quel, mais dans un autre ton, à la fin d'une pavane de Morley (*Fitz.*, II, p. 209). Nous avons déjà signalé ce détail p. 165, note 1.

(2)



aujourd'hui des « marches chromatiques ». C'est qu'en réalité, à l'époque des virginalistes, le terme « chromatique » s'appliquait tout aussi bien à l'emploi d'altérations dissonantes rarement usitées, qu'aux marches mélodiques par demi-tons successifs. Ainsi, si nous examinons en détail la pavane de Tisdall, nous y remarquerons l'emploi relativement fréquent du *ré* dièse, altération rare pour l'époque. Quant au ton du morceau, il laisse en suspens entre *mi* majeur et mineur, d'une part, et *si* majeur et mineur, d'autre part, avec des modulations internes qui répondent à des tonalités moins chargées de dièses.

Bull offre enfin une pavane isolée conçue suivant le plan type (*Fitzw.*, I, p. 62). Cette pièce, assez insignifiante, offre des exemples caractéristiques de répétition de notes.

D. — PAVANES ISOLÉES ÉCRITES SUIVANT UN PLAN ANORMAL.

Les cinq pavanes isolées écrites selon un schéma irrégulier sont :

1) Une pavane de Byrd (*Fitzw.*, II, p. 294) dont le plan est : AA' BB', C : œuvre médiocre, dont la coloration a quelque chose de cliché et de mécanique.

2), 3) et 4) : Trois pavanes suivent le schéma A B C :

a) une pavane de G. Farnaby sur un thème de R. Johnson (*Fitzw.*, I, p. 141);

b) une pavane de Tisdall (id., II, p. 307);

c) une pavane du même, ayant pour sous-titre : *Clement Cottõ* (id., II, p. 306).

La pavane de Farnaby est remarquable à tous les points de vue. Sa conception harmonique déconcerte à force de hardiesse. A remarquer, entre autres, un passage chromatique (*la*, *si* bémol, *si* naturel, *do*, *do* dièse, *ré*). Le caractère expressif de l'œuvre est d'un subjectivisme pathétique à la Monteverdi.

La première pavane de Tisdall se caractérise par des audaces harmoniques, mais la seconde *(Clement Cottõ)* a, de plus, une valeur esthétique de premier rang : ses quintes vides, ses retards et ses appoggiatures lui donnent une couleur toute particulière.

5) Enfin une pavane anonyme, accompagnée des initiales M. S. (*Fitzw.* I, p. 68), est construite suivant le plan AA' BB'. Elle vaut d'être remarquée pour sa belle tenue et son allure modernisante.

E. — GAILLARDES ISOLÉES ÉCRITES SUIVANT LE PLAN NORMAL : AA′ BB′ CC′.

Treize gaillardes isolées se conforment au plan AA′ BB′ CC′ (1).

Les trois gaillardes de Byrd qui rentrent dans cette catégorie, ne nous apprennent pas grand'chose de neuf. Celle que M[me] Farrenc reproduit dans le *Trésor des Pianistes,* sous le titre de *Victoria* (2), est assez secondaire; celle qui se trouve p. 198 du deuxième volume du *Fitzw.*, vaut plus par le caractère de sa mélodie, que par la mise en œuvre de celle-ci. Enfin la *Galiarda Mrs Mary Brownlo,* que l'on rencontre dans *Parthenia*, est assez exceptionnelle pour Byrd, en ce qu'elle adopte une série de figurations rythmiques et séquentielles d'un caractère très progressif, que l'on n'observe généralement pas dans les variations de danse de ce maître.

Les deux gaillardes suivies d'un double varié, de John Bull (*Fitzw.*, I, p. 170 et II, p. 242), sont remarquables par leur figuration. La thématique de la première a une allure très moderne : certains passages, notamment C, font penser à Haydn; dans la *Variatio* il y a des sauts brusques de la main gauche du médium au grave et vice versa; en fait de figuration, de curieuses répétitions de notes, des séquences et des décompositions d'accords. Dans la seconde *(Pipers Galliard),* il y a abus de virtuosité, particulièrement dans le double.

Une autre gaillarde de Bull (*Fitzw.,* II, p. 251) offre, dans son épisode C, C′, des effets d'écho et de contretemps. Enfin la gaillarde du même maître, qui se trouve dans *Parthenia,* p. 30, est, à titre exceptionnel, écrite dans le mode sobre : la figuration est fort simple et très heureusement appropriée aux motifs soumis à variation.

Les deux gaillardes de G. Farnaby (*Fitzw.*, II, pp. 419 et 450) sont à mettre hors de pair, tant à raison de leurs harmonies que de leur figuration. La première est d'une exquise délicatesse; la seconde *(Rosseter's Galiard)* a des détails figuratifs délicieux, surtout dans B′ et C′ : le mélodiste à l'inspiration inépuisable qu'est Farnaby

---

(1) 1. *Galiarda,* de Byrd (*Fitz.*, II, p. 198); 2. *Galiarda M[rs] Mary Brownlo,* de Byrd (*Parthenia*, p. 10); 3. *Victoria*, de Byrd (Farrenc, vol. II du *Trésor des Pianistes);* 4. Gaillarde et *Variatio,* de Bull (*Fitz.*, II, pp. 170 et 173); 5. *Pipers Galliard* et *Variatio*, de Bull (II, pp. 242 et 244); 6. *Galiarda,* de Bull (II. p. 251); 7. *Galiardo*, de Bull (*Parth.*, p. 30); 8. *Galiarda,* de Farnaby (*Fitz.*, II, p. 419); 9. *Rosseter's Galiard,* de Farnaby (II, p. 450); 10. *Galiardo*, de Gibbons (*Parth.*, p. 35); 11. *Galiarda*, de Tisdall (*Fitzw.*, II, p. 486); 12. *Galiarda,* anonyme (I, p. 77); 13. *Nowel's Galiard*, anonyme (II, p. 369).

(2) C'est peut-être la *Galliarde for the Victorie* du *Nevell's Book?*

arrive en quelque sorte à créer de nouvelles mélodies rien que par la manière dont il figure ses thèmes.

Gibbons (*Parth.*, p. 35) nous apporte un type de gaillarde très spécial qui, tout en conservant le rythme ternaire, prend cependant l'allure d'une marche solennelle, qui évoque un imposant cortège de princes et de hauts dignitaires. La figuration parfois très animée de cette pièce a un caractère de virtuosité brillante qui en accentue le coloris pompeux.

La gaillarde de Tisdall (*Fitzw V. B.*, II, p. 486) est une composition originale et pleine de détails imprévus et charmants, surtout dans son épisode C, où l'on rencontre des répétitions de notes ayant une valeur mélodique.

Enfin, deux gaillardes anonymes (*Fitzw. V. B.*, I, p. 77 et II, p. 369) intéressent, la première par son caractère évolutif qui se manifeste par des répétitions de notes et des séquences, la seconde — *Nowel's galiard* — par sa simplicité toute populaire.

F. — GAILLARDES ISOLÉES ÉCRITES SUIVANT UN PLAN ANORMAL.

Les huit gaillardes du *Fitzw.* et de *Parth.* qui ne suivent pas le plan AA' BB' CC' peuvent se grouper de la manière suivante :

a) Quatre d'entre elles se conforment au plan A B C. La première, qui est de Byrd (*Fitzw.*, II, p. 259) — elle a pour titre *Sir John Grayes Galiard* et ne porte que les initiales du musicien : W. B. — est conçue dans le mode populaire et exclut tout raffinement de figuration. La deuxième est d'Oystermaire (*Fitzw.*, II, p. 405) et n'offre aucune particularité digne de remarque (1). La troisième est de Farnaby (*Fitzw.* II, p. 261); elle est censée, d'après son titre, *His rest,* représenter l'état de repos du maître ; elle fait partie d'une série d'œuvres qui se rattachent à la musique descriptive : nous en reparlerons sous cette rubrique. Son rythme, — une sorte de 6/8 avec notes pointées — fait plutôt penser à la gigue qu'à la gaillarde, ce qui n'a pas empêché

---

(1) Comme nous l'avons déjà vu antérieurement (v. p. 33), Oystermayre est un musicien dont on ignore tout. L'hypothèse de M. Naylor (*An Eliz. V. B.*, p. 22) suivant laquelle Jehan Oystermayre pourrait bien ne faire qu'un avec un certain Jérôme Ostermayer, organiste à Cronstadt (Transylvanie), est inadmissible, à raison de ce que ce dernier est mort en 1561 et, qu'étant donnée la technique de la gaillarde du *Fitzw. V. B.*, il est impossible qu'elle ait été écrite avant l'extrême fin du XVIe siècle.

M. Oppel (*Beiträge zur Gesch. der Ansbacher-Königsberger Hof-Kapelle unter Riccius*, Rec. trim. de la S. I. M., XII, 1. p. 11) parle d'un *Vice Kapellmeister* à la Cour d'Ansbach, qui a nom Endres (André?) Ostermayer, et qui était en fonctions vers 1592. Y a-t-il identité entre ce dernier et l'Oystermayre du *Fitzw. V. B.?* C'est peu probable, étant donnée la différence de prénom.

le rédacteur du *Fitzw. V. B.* de la qualifier de *galiard.* La quatrième est la seconde gaillarde *Mrs. Mary Brownlo* (*Parth.*, p. 14) de Byrd, œuvre simple et charmante, dans laquelle chacun des trois épisodes A B C doit être repris textuellement, s'il faut en croire la réédition moderne de Rimbault.

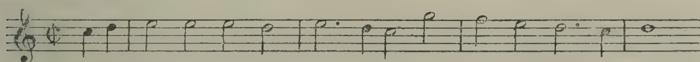
b) Le type A B est représenté par une gaillarde sans grand intérêt de Philips (*Fitzw.* I, p. 351).

c) Enfin le type AA' BB' se trouve dans deux gaillardes de Bull (*Fitzw.*, I, p. 70; II, p. 249 et *Parth.*, p. 33) et dans la *Hunting galliard* de Tomkins (II, p. 100). La première gaillarde de Bull a ceci d'intéressant que sa figuration contribue largement, par son rythme propre, à accentuer le rythme général du morceau. Cette figuration se constitue en grande partie de brisures d'intervalles et d'accords.

La deuxième gaillarde de Bull a un caractère très moderne, grâce à ses répétitions de notes et à ses décompositions d'accords. Enfin, la *Hunting galliard* de Tomkins offre un exemple de musique de ce maître, dans laquelle son ingéniosité de virtuose se fond en un juste équilibre avec le sens expressif de la mélodie et du rythme. Séquences, brisures d'intervalles et d'accords, sauts brusques de la main gauche du grave au médium, etc., s'y manifestent de la façon la plus brillante et donnent à la pièce une allure animée de laquelle on pourrait peut-être conclure à des intentions programmatiques.

II. — ALLEMANDES

D'après Boehme (*op. cit.,* I, p. 122), l'allemande est, comme son nom l'indique, originaire d'Allemagne. Les tablatures d'orgue et de luth allemandes du XVIe siècle l'appellent *Deutscher Dantz* ou *Ein guter deutscher Tantz :* elle y apparaît en mesure binaire, toujours suivie de sa *Nachtanz* (postdanse) ou transformation rythmique en mesure ternaire. En France, où l'allemande s'est implantée au cours du dernier tiers du XVIe siècle, la *Nachtanz* n'a point survécu : aussi toutes les allemandes que l'on rencontre dans les recueils français sont-elles écrites en mesure binaire. Voici la phrase de début d'une allemande que Boehme (vol. II, p. 42) emprunte à l'*Harmonie universelle* du Père Mersenne (1636) :



L'une des caractéristiques de cette danse consiste, comme on peut le voir par cet exemple, dans l'emploi de l'anacrouse ou début sur la fin d'une mesure. La musique des allemandes est généralement en majeur

et exprime de préférence le sentiment du repos et du contentement. L'allemande à quatre temps n'est autre chose que la vieille danse lente allemande du moyen âge ; elle s'oppose, par son caractère, aux danses à rythme ternaire, dont le mouvement est plus rapide (*Springtänze*). Adoptée telle quelle par les compositeurs du XVIIe siècle et d'une partie du XVIIIe, elle constitue le morceau d'introduction de leurs suites pour clavier. A l'époque de Mozart et de Schubert, on rencontre souvent, en Allemagne, des danses pour orchestre ou pour clavier qui portent le nom de *Deutsche* (allemande). Ces danses, qui ont le rythme à trois temps des valses, sont entièrement différentes de l'allemande archaïque, dont l'usage avait disparu en fait au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Boehme fait enfin remarquer qu'à l'époque de Shakespeare l'allemande était bien connue en Angleterre : on l'y interprétait comme une danse lente, à rythme binaire, exactement comme sur le continent. Observons pourtant que le principe de l'anacrouse n'est appliqué que dans un très petit nombre d'allemandes du *Fitzw. V. B.*

Cette sorte de danse est représentée par vingt-trois exemplaires dans le manuscrit de Cambridge. L'un d'eux (de Byrd), est suivi d'un double ou *Variatio* (*Monsieur's Alman, Fitzw.*, I, pp. 234 et 238). Ils sont le plus souvent désignés par les termes anglais *alman, almain, almand*. On trouve aussi la forme italienne *allemanda*.

En fait d'autres particularités externes qui distinguent ces allemandes, signalons que quelques-unes voient leur titre accompagné d'un qualificatif qui désigne tantôt un personnage (*Monsieur's Alman* et *Queen's Alman* de Byrd, *The duke of Brunswicks Alman* de Bull), tantôt un objet dont la signification n'est pas déterminable (*Meridian Alman* de G. Farnaby, *Dalling Alman*, d'un anonyme). Une allemande de Farnaby (*Fitzw.*, II, p. 160) emprunte son thème à un autre musicien, Robert Johnson.

Si l'on examine la structure interne des allemandes du *Fitzw. V.B.*, l'on observe qu'elles sont essentiellement soumises au principe de la variation mélodico-harmonique. Mais il arrive fréquemment qu'il y a prédominance du facteur harmonique, en ce que la basse, moins figurée que la mélodie, constitue par là même un élément de permanence plus caractérisé que le *superius*. C'est notamment le cas pour toutes les allemandes de Byrd — elles sont au nombre de cinq — pour celle de Bull et celle de Peerson. Cette prépondérance de la basse, le rythme carré de cette dernière et les marches qu'elle suit, ont pour conséquence que, dans plus d'un cas, les allemandes du *Fitzw. V. B.* possèdent un caractère harmonique que l'on chercherait vainement dans les pavanes et les gaillardes. Aussi se rapprochent-elles beaucoup plus de l'art populaire non stylisé. Cette absence de

stylisation se remarque aussi dans la figuration, qui ne donne que rarement lieu à ces raffinements extrêmes que l'on observe dans les variations de *lied* et dans les pavanes et gaillardes.

Le plan AA' BB' CC' qui répond à la structure la plus usuelle des pavanes et des gaillardes, se rencontre aussi parmi les allemandes, mais non point en majorité. En effet, sur vingt-trois allemandes, cinq seulement sont construites selon ce schéma (1). L'une d'elles, qui a Byrd pour auteur (*Fitzw.* II, p. 182) est un exemple charmant, d'une gaîté toute populaire. Cette gaîté est poussée jusqu'à la moquerie et la vulgarité dans la *Meridian Alman* de Farnaby (II, p. 477), où des répétitions de notes de nature tantôt figurative, tantôt purement mélodique, produisent un effet des plus humoristique. Des répétitions de notes donnent également à la *Dalling Alman* anonyme (II, p. 470) un caractère populaire accentué, mais sans la canaillerie de la *Meridian Alman*.

On rencontre ensuite deux allemandes anonymes qui se conforment au type A B C (2), chacun des épisodes donnant éventuellement lieu à des reprises textuelles. Ces deux pièces intéressent, la première par son allure populaire, qui rappelle certaines chansons néerlandaises de l'époque, la seconde (*Fitzw. V. B.*, II, p. 312), par la franchise toute moderne de sa tonalité — on y trouve des *ré* dièse — et par d'intéressants contretemps figuratifs.

Toutes les autres allemandes du *Fitzw. V. B.* (16 sur 23) se conforment au plan A B. Tantôt ce schéma apparaît dans toute sa simplicité, tantôt il se complique de variations.

Sept allemandes comportent uniquement les épisodes non variés A B (3). Les unes ont un accent nettement populaire, les autres offrent un semblant de stylisation. Parmi ces dernières, citons : l'allemande de Farnaby sur un thème de Rob. Johnson (II, p. 160), œuvre gracieuse et pleine de charme, où l'on rencontre le procédé caractéristique de la répétition de notes; les deux allemandes de R. Johnson (II, pp. 158, 159) qui se suivent immédiatement dans le manuscrit, et dont la seconde a ceci de particulier que son épisode B n'est qu'une variante du même épisode de la première.

La deuxième des trois allemandes anonymes (II, p. 266) a une allure spécifiquement anglaise, avec un élément comique représenté

---

(1) 1. *Alman*, de Byrd (*Fitz.* II, p. 182); 2. *Meridian Alman*, de Farnaby (II, p. 477); 3. *Allemanda*, de Marchant (II, p. 253); 4. *Allemanda*, anonyme (II, p. 424); 5. *Dalling Alman*, anonyme (II, p. 470).

(2) 1. *Alman* anonyme (I, p. 65); *Id.* (II, p. 312).

(3) I. *Alman*, de Hooper (II, p. 309); 2. *Alman* (thème de R. Johnson), de Farnaby (II, p. 160); 3. et 4. deux *Alman* de R. Johnson (II, pp. 158 et 159); 5. 6. 7. : trois allemandes anonymes (II, pp. 266, 375).

par le rythme sautillant produit par des notes pointées : à entendre cette petite pièce, on songe involontairement au personnage essentiellement britannique qu'est le clown. L'*Alman* de Hooper (II, p. 309) est écrite en *la* majeur presque pur.

La variante la plus simple à laquelle donne lieu le schéma A B est AA' BB'. Cinq allemandes du *Fitzw. V. B.* s'y conforment (1). L'une d'elles, celle du duc de Brunswick, de Bull (II, p. 146) (2) est d'une extrême originalité, à la fois par sa mélodie et par sa figuration, où l'auteur multiplie les répétitions de notes et les brisures d'accords et d'intervalles. Celle de Peerson (I, p. 359) intéresse par ses nombreuses séquences mélodiques et figuratives et celle de Tisdall (II, p. 276) par son originalité et le caractère très moderne de sa figuration. Dans l'*Alman* anonyme du vol., I, p. 75, on retrouve cette allure plus ou moins clownesque que nous avons déjà rencontrée.

Vient ensuite la variante : AA' BB' A'' A''' B'' B''' (3). Les trois cas qu'en offre le *Fitzw. V. B.* n'ont aucune particularité qui mérite d'être notée.

Enfin l'on rencontre deux allemandes dans lesquelles le schéma se complique encore et devient :
AA' BB' A'' A''' B'' B''' A'''' A''''' B'''' B'''''. Ce sont : le double de *Monsieurs Alman* de Byrd (I, p. 238) — morceau d'un intérêt assez secondaire, si l'on excepte de curieux contretemps obstinés (4) — et la *Queens Alman*, du même maître (II, p. 217), charmante composition dont la figuration joyeuse et élégante fait songer à la technique légère des luthistes (5).

III. — COURANTES

Après les pavanes, les gaillardes et les allemandes, ce sont les courantes qui sont représentées par le plus grand nombre d'exemplaires dans le *Fitzw. V. B.*, et les autres recueils de musique virgina-

---

(1) 1. *Alman*, de Byrd (*Fitz.*, I. p. 245); 2. *The Duke of Brunswicks Alman*, de Bull (II, p. 146); 3. *Alman*, de Peerson (I, 359); 4. *Almand*, de Tisdall (II, p. 276); 5. *Alman*, anonyme (I, p. 75).

(2) Son plan présente une légère anomalie, en ce que B' est suivi d'une troisième variation B''.

(3) 1. *Monsieurs Alman* de Byrd (1, p. 234); 2. *Alman*, de Byrd (II, p. 196); 3. *Alman* de Morley (II, p. 171).

(4) Le thème de *Monsieurs Alman* est sans doute d'origine française. « Monsieur » était, à la Cour de France, le titre de l'aîné des frères du roi. Le livre de luth de Thysius contient une *Allemande Monsieur* dont la thématique n'a rien de commun avec celle de *Monsieurs Alman* de Byrd (voir Land, *op. cit.*, n° 311, p. 281).

(5) La *Quyns Almand* du livre de luth de Thysius (Land, *op. cit.*, n° 318, p. 285) ne ressemble pas à celle de Byrd.

listique sur lesquels ont porté nos observations : l'on y rencontre dix-huit danses de cette espèce.

La courante (*corrente* en italien) est, d'après Boehme (*op. cit.*, p. 127), une vieille danse française d'un mouvement modéré, écrite en 3/2 ou 3/4. Elle n'a jamais été une danse populaire : du XVIe au XVIIIe siècle elle fut, au contraire, pratiquée de préférence dans les cercles aristocratiques. Elle a un caractère particulier de tendresse et d'aspiration joyeuse. Elle se dansait lentement, d'une manière gracieuse, et avec mille raffinements de détails : au XVIe siècle, c'était même une petite pantomime plutôt qu'une danse proprement dite.

La suite de clavier du XVIIe siècle et de la première moitié du XVIIIe l'adopta comme l'un de ses éléments essentiels : elle y suit immédiatement l'allemande et y précède la sarabande. Voici les premières mesures d'une courante empruntée à l'*Harmonie universelle* de Mersenne :

etc. (*Boehme,* II, p. 44).

Les courantes du *Fitzw. V. B.* sont notées d'une autre manière au point de vue de la mesure : l'exemple ci-dessus aurait l'aspect suivant si on lui appliquait les signes rythmiques utilisés le plus fréquemment par le rédacteur du manuscrit :

etc.

Mais l'effet rythmique reste le même si l'on interprète, comme on doit le faire, chaque mesure comme composée en réalité de deux mesures de trois temps chacune (1).

---

(1) Il est des cas où la valeur des notes a été doublée : ainsi, dans la *Coranto* anonyme, p. 308, vol. II :

Ou bien, l'on a affaire à un 12/4, qui comporte en réalité quatre mesures de trois temps :

(*Corranto*, de Byrd, II, p. 359).

M. Barclay Squire nous communique que, dans l'édition moderne du *Fitzw. V. B.*, d'après laquelle nous nous guidons, les barres de mesure ont toujours été mises à la même place que dans le manuscrit.

Nos observations ont porté, non seulement sur les quinze courantes du *Fitzw. V. B.,* mais encore sur trois autres danses de cette espèce, une de Gibbons et deux de Crofurd, que reproduit Mme Farrenc dans le vol. II du *Trésor des pianistes.*

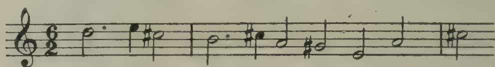
Toutes les courantes du *Fitzw. V. B.*, sauf une, le *Dr. Bull's Juell,* sont désignées sous leur nom italien *Corranto* ou *Coranto.* Ce fait, rapproché de la circonstance que douze courantes sont anonymes et que plusieurs d'entre elles ont un caractère mélodique nettement italien, est de nature à faire croire que tout au moins quelques-unes d'entre elles pourraient bien avoir pour auteurs des musiciens italiens.

D'autre part, bien que la courante soit en principe une danse aristocratique, celles du *Fitzw. V. B.* présentent un caractère de simplicité encore plus grand que les allemandes; et, sans qu'on puisse dire qu'elles sont plus populaires, elles se caractérisent peut-être plus encore que ces dernières par leur absence relative de stylisation.

Dans les cas où les épisodes qui composent la courante sont sujets à variation, celle-ci se produit essentiellement selon le principe mélodico-harmonique.

Le plus grand nombre des courantes que nous avons pu analyser est basé sur le plan A B, soit dans toute sa simplicité (1), soit avec des variantes.

Parmi les types simples, l'on rencontre des morceaux qui intéressent surtout par la variété et le charme de l'invention mélodique. C'est le cas, par exemple, pour la courante de Hooper (II, p. 312) et pour la plupart des courantes anonymes. Nous avons signalé plus haut le caractère italien de plusieurs de ces dernières : c'est ainsi que les deux courantes du vol. II, p. 310, du *Fitzw. V. B.* ont des tournures mélodiques fort analogues à celles qu'emploie Frescobaldi dans ses courantes du recueil publié par Borbone, à Rome en 1637 (2). Les harmonies en sont certes plus lourdes et le travail de contrepoint n'a pas cette concision géniale qu'on trouve chez le grand organiste de Ferrare, mais l'esprit est le même. De même, on rencontre dans la courante de la p. 308 du vol. II des dessins mélodiques d'un caractère tout italien; le fragment :



(1) 1. *Corranto,* de Hooper (*Fitz.*, II, p. 312); 2. *Corranto,* anon. (II, p. 267); 3. Id. (II, p. 267); 4. Id. (II, 268); 5. *Coranto,* anon. (II, p. 308); 6. *Corranto,* anon. (II, p. 310); 7. *Corrãto,* anon. (II, p. 310); 8. *Corranto Lady Riche,* anon. (II, p. 414); courante de Gibbons (Farrenc, IIe vol.); deuxième courante de Crofurd (Id.).

(2) Voir quelques exemples, en notation moderne, dans Torchi, *L'Arte musicale in Italia,* vol. III, pp. 207 et ss.

se retrouve à peu près trait pour trait dans une *Serenata* de Stradella (air : *Ragion sempre addita*) qui date d'au moins cinquante ans plus tard (1).

Par contre, les courantes de Gibbons et de Crofurd, que reproduit Mme Farrenc, ont une allure plutôt française, qui fait déjà plus ou moins présager Chambonnières, le précurseur des Couperin; leur technique légère, qui s'apparente à celle du luth, accentue encore cette ressemblance (2).

La *Coranto Lady Riche* (II, p. 414) est un exemple exquis de courante du type A B (3). Le tour romantique de sa mélodie et la grâce avec laquelle elle est contrepointée donnent une idée très favorable de la manière dont les virginalistes savaient traiter ce genre de danse (4).

Après le type A B tout simple, nous rencontrons ses variantes. Crofurd offre tout d'abord une charmante courante à la française, conçue suivant le schéma AA' BB'. Ce même plan a été suivi par Byrd dans l'originale courante (*Fitzw.*, II, p. 305) où il a plié au rythme ternaire le thème bien connu de la pavane chantée *Belle qui tiens ma vie* (v. Boehme, *op. cit.*, II, p. 58).

Un anonyme est l'auteur d'une courante (II, p. 266), où l'on observe le schéma anormal A BB', et dans laquelle le développement mélodique se fait en grande partie au moyen de séquences.

De Byrd, l'on a (II, p. 359) une courante dans laquelle A a une longueur double de B et se divise lui-même en deux sous-épisodes *a* et *b*. Le plan d'ensemble est :

A < a, b   B B' A' < a', b'   B'' B'''

Pièce curieuse où les séquences jouent un grand rôle.

---

(1) Ed. moderne dans les *Arie Antiche* de Parisotti, vol. II, p. 50. Händel s'est servi de ce thème dans l'un des chœurs d'*Israël en Egypte*.

La courante dans laquelle ce thème est utilisé est curieuse encore à raison de la contradiction rythmique — raffinement rare dans ce genre de morceau — qu'il y a entre la basse et les autres parties, dans l'épisode B.

(2) Notons, au point de vue de l'influence française, que le *Forster's V.B.* renferme trois courantes de Byrd (nos 2, 3 et 4) intitulées *French Coranto*.

(3) On trouve, dans le livre de luth de Thysius (Land, *op. cit.*, n° 370, p. 334), une *Lady Rich hir gaillard*, de John Douland. Lady Riche était la Pénélope Devereux pour laquelle Sir Philip Sydney composa ses sonnets *Astrophel and Stella*.

(4) Encore une ou deux remarques relatives aux courantes traitées suivant le type A B : la deuxième courante du vol. II, p. 267, est à peu près la reproduction textuelle d'un autre morceau du *Fitzw. V. B.*, intitulé *A toye* (II, p. 260). La courante de la p. 268 a, grâce à son rythme très accentué, un caractère assez populaire. La basse est en partie constituée par un bourdon *ostinato* en quintes vides, ce qui contribue encore à mettre en relief ce côté populaire.

Le schéma A B C est plus rare que A B. On le trouve dans deux courantes anonymes (II, pp. 309 et 311), dont la première fait penser à Frescobaldi (1). La seconde a un caractère tout anglais : les contretemps de la fin de l'épisode A rappellent ceux du *Carman's Whistle* de Byrd.

John Bull offre un exemple de courante, dans lequel on retrouve à peu de chose près le plan usuel des pavanes et des gaillardes : le *Dr Bull's Juell* (*Fitzw.*, II, p. 128), œuvre charmante par le caractère frais et populaire de ses thèmes et par la manière raffinée dont ils ont été stylisés par le maître. Le schéma est : AA' BB' CC' C''. Il existe une autre version de ce morceau, qui porte le titre de *Courante Jewel* et que Pauer publie dans ses *Old English Composers for the virginals and harpsichord*, p. 52 (2). La différence entre les deux versions consiste uniquement dans l'introduction, entre C' et C'', d'une nouvelle variation, qui est en même temps une véritable surprise : en effet, moyennant un changement insignifiant à la basse originaire de l'épisode C, Bull est parvenu à placer, au *superius* de cette variation, la chanson bien connue : *The Wood's so wild*, que nous avons vu traiter en forme de variation de *lied* par Byrd et Gibbons (voir p. 134 et s.).

Enfin, un anonyme est l'auteur d'une courante dont le plan est : AA' BB', C (II, p. 415). L'épisode C est, en réalité, une sorte de coda finale. Ce morceau, d'un caractère plus ou moins stylisé, possède une grâce mélodique exquise; on y remarque d'intéressantes répétitions de notes.

IV. — GIGUES

Après les pavanes et les gaillardes, les allemandes et les courantes, les virginalistes ont encore pratiqué diverses formes de danses, mais en nombre beaucoup plus limité. La gigue (*jigg* en anglais) est celle qui est le mieux représentée dans le *Fitzw. V. B.* : on y trouve cinq exemplaires de cette danse. Ce petit nombre peut paraître assez étrange, étant donné que, lorsqu'on parle de gigue, on peut à peine séparer ce vocable de son qualificatif implicite, le mot « anglaise ».

Boehme (*op. cit.*, I, p. 130) décrit la gigue comme une danse de caractère joyeux, d'un mouvement vif et toujours écrit en 6/8 ou en 12/8, ou bien en 4/4 comportant douze croches en triolets. Mal informé,

---

(1) Cette pièce est reproduite une seconde fois dans le *Fitzw. V. B.*, II, p. 414.

(2) M. Barclay Squire nous communique que cette pièce est extraite du ms. 23623 du British Museum.

il prétend qu'on n'en rencontre point d'exemples notés avant le milieu du XVIIe siècle, mais qu'à partir d'alors elle se répandit rapidement en Angleterre, en Ecosse, en France et en Italie, où elle devint bientôt une partie intégrante des suites instrumentales et des concertos de violon, usage qui persista jusque bien avant dans le XVIIIe siècle. Les pièces des virginalistes sont là pour démentir l'affirmation qu'on ne trouve pas de gigues notées avant 1650. Ce qui a pu induire Boehme en erreur, c'est le fait que les traités spéciaux du XVIe siècle et du début du XVIIe *(Orchésographie* de Thoinot-Arbeau, 1588, et *Terpsichore* de Praetorius, 1612) ne soufflent mot de cette danse. Au XIXe siècle, la gigue était encore une danse populaire parmi les matelots de la Grande-Bretagne et de l'Irlande (1). Les historiens de la musique du XVIIe siècle (Mattheson, Walther) la considèrent généralement comme étant d'origine anglaise.

Boehme donne, en fait d'exemple de gigue, une pièce empruntée à deux recueils chorégraphiques du début du XVIIIe siècle (*op. cit.*, II, p. 48). En voici les premières mesures :



Parmi les gigues du *Fitzw.*, *V. B.*, il en est trois dont le rythme est analogue à celui de cet exemple : *A Gigg* de Byrd (II, p. 237), *A gigge, Dr Bull's myselfe* (II, p. 257), et *A gigge*, de Bull (II, p. 258).

La première et la troisième sont notées en 6/4, la deuxième en 12/4, dans l'édition moderne; il suffit de diminuer de moitié lava leur absolue des notes pour obtenir l'équivalant du 6/8 ou du 12/8 de la gigue classique de la fin du XVIIe siècle et du XVIIIe.

Lorsqu'on compare ces trois pièces aux courantes que nous avons analysées antérieurement, on s'aperçoit qu'il y a, à tous les points de vue, identité apparente entre ces deux danses. Pourtant, il est peu vraisemblable qu'elles se soient confondues en fait dans l'esprit des virginalistes, d'autant plus que l'une est une danse lente et l'autre une danse rapide. Il est donc fort probable que si les courantes transcrites en 6/4 ou en 12/4 doivent voir interpréter chacune de leurs mesures comme si elles étaient composées de deux ou quatre mesures de trois temps, les gigues doivent, au contraire, bénéficier d'un mouvement plus animé et, en conséquence, voir compter en deux ou quatre temps chacune de leurs mesures en 6/4 ou en 12/4.

---

(1) D'après Boehme *(Gesch. des Tanzes in Deutschl.)*, qui écrivait en 1886. Dans *Popular music of the olden time* (p. 495), ouvrage antérieur à celui de Boehme, Chappell fait observer que la gigue n'est plus guère cultivée qu'en Irlande.

La gigue de Byrd suit le plan A B. Elle est d'un charme exquis par la fraîcheur et l'enjouement de sa mélodie. Il en est de même de la seconde gigue de Bull (*Fitzw.*, II, p. 258), où l'on rencontre, en outre, des raffinements rythmiques sur lesquels nous avons déjà eu l'occasion d'attirer l'attention plus haut (voir p. 42).

La première gigue de Bull porte le sous-titre *Dr Bull's myselfe*, ce qui indique sans doute que le thème a été inventé par Bull lui-même. Le plan est AA' BC; ce morceau ne possède pas le charme des deux précédents.

Est-ce pour répondre d'une façon spirituelle à Byrd que Richard Farnaby a intitulé la gigue que nous lui devons : *Nobody's gigge*, « la gigue qui n'est de personne » (*Fitzw.*, II, p. 162)? C'est possible; quoi qu'il en soit, nous constatons ici une curieuse anomalie : cette gigue est, en effet, conçue suivant un rythme binaire qui exclut totalement l'usage des triolets et de ces joyeuses notes pointées qui caractérisent la gigue du premier type. Y avait-il en réalité deux espèces de gigues? On peut le supposer, puisque le *Fitzw. V. B.* nous en fournit ce semblant de preuve (1). La pièce de R. Farnaby est écrite suivant le plan AA' BB' A''A''' B''B''' et selon le type de variation mélodico-harmonique. Elle ne manque pas de caractère. Peu intéressante au point de vue harmonique — le ton est un *ut* majeur pur, où l'on rencontre en tout et pour tout, en fait d'altérations, deux *fa* dièse dans l'espace de quatre pages — elle offre d'agréables broderies, écho lointain de celles du père de l'auteur, le charmant Giles Farnaby.

Bull offre enfin un morceau, *The Kings Hunt* (*Fitzw.*, II,p. 116), qu'un certain nombre de transcripteurs modernes appellent *The Kings Hunting jigg* (la gigue de chasse du roi), en vertu d'une tradition dont nous ignorons l'origine. Cette composition offre le même rythme que la gigue de R. Farnaby; elle suit le plan AA' BB' A''A''' B''B''' A''''A''''' B'''' B'''''. Les variations sont conçues suivant le type mélodico-harmonique. Nous aurons l'occasion de revenir sur *The Kings Hunt,* dans le chapitre de la musique descriptive; il est en effet manifeste, à voir la façon dont Bull a varié son thème, qu'il a voulu évoquer l'animation d'une chasse battant son plein (2).

---

(1) Le livre de luth de Thysius offre un exemple de gigue d'origine anglaise (*Cobbler's Jig*) écrite en 𝄵 (voir Land, *op. cit.*, n° 66, p. 75).

(2) La mélodie populaire en 9/8, *The King's Jig*, que reproduit Chappell, *op. cit.*, p. 496 n'a rien à voir avec celle de la *King's Hunting Jigg* de Bull.

V. — DANSES DIVERSES

Les danses autres que les pavanes, les gaillardes, les allemandes, les courantes et les gigues sont trop peu nombreuses pour que nous accordions à chacune d'elles une rubrique séparée.

1) Les premières que nous examinerons sont celles qui portent le titre de *toye*. Il y en a cinq dans le *Fitzw. V. B.* L'on ne rencontre nulle part ailleurs qu'en Angleterre le mot *toye* pour désigner une danse. D'autre part, aucun ouvrage sur la danse ne définit le *toy* comme étant une danse déterminée. Enfin, certaine courante anonyme du *Fitzw. V. B.* (II, p. 267) est, à quelques infimes détails près, la reproduction d'un autre morceau du même recueil, intitulé a *toye* (II, p. 260). Le mot *toye* signifiant « jouet, divertissement », on pourrait conclure de ces diverses circonstances que le titre de *toye*, appliqué à un certain nombre de pièces du *Fitzw. V. B.*, ne constitue pas la désignation spécifique d'une danse bien définie, mais bien une qualification générale attribuée à des morceaux d'un caractère badin, conçus dans le style de l'une ou l'autre des danses en usage à l'époque des virginalistes.

Un autre fait vient de confirmer cette hypothèse : c'est que, parmi les cinq *toyes* du *Fitzw. V. B.*, il en est trois qui se présentent avec le rythme ternaire (6/4, 6/2 ou 12/4, chaque mesure comportant une subdivision en deux ou quatre mesures de trois temps chacune) et deux avec le rythme de 𝄵. Malgré ces différences essentielles dans le rythme, ces cinq pièces ont un caractère commun d'enjouement et de simplicité aimable ou narquoise qui justifie la dénomination de *toy*.

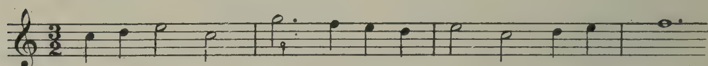
En dehors du *toy*-courante auquel nous venons de faire allusion et qui est un morceau aussi gracieux qu'il est court (1), on trouve un *toy* de Bull, intitulé *The Duchesse of Brunswick's Toy* (*Fitzw.*, II, p. 412), digne pendant de l'allemande du duc de Brunswick, du même maître : le plan en est AA′ BB′.

On retrouve le même plan dans le *toye* de Farnaby (*Fitzw.*, II, p. 421), qui est écrit en 𝄵, et qui offre de très piquants dessins mélodiques, à côté de formes de figuration curieuses, telles que contretemps et brisures d'accords ou d'intervalles. Même schéma dans un *toye* anonyme du vol. II, p. 413, également en 𝄵. Enfin, un

(1) Plan : A B.

dernier *toye* anonyme (II, p. 418) suit encore le même plan, mais s'augmente d'une coda C; au surplus, il est en rythme ternaire (1).

2) Après les *toyes*, nous trouvons des *voltes*. Celles-ci, dont le nom désigne spécifiquement une danse bien connue, sont au nombre de deux seulement dans le célèbre manuscrit. Toutes deux sont de Byrd, et portent le titre italien *La Volta*. (*Fitzw.*, II, p. 180 et II, p. 188.) Boehme (I, p. 140) attribue précisément à la volte une origine italienne. D'Italie cette danse se répandit en France et en Allemagne, où elle jouit d'une grande vogue au XVIe et au XVIIe siècle. Elle n'est autre chose qu'une variété de la gaillarde, dont elle emprunte le rythme ternaire. Au point de vue chorégraphique, elle devait plus ou moins ressembler à la valse allemande moderne, dont elle a le tournoiement (*volta* vient de *voltare*, tourner). Ci-après le début d'une *volte* empruntée par Boehme (*op. cit.*, II, p. 56) à la *Terpsichore* de Praetorius (1612) :



Les deux voltes de Byrd sont parmi les morceaux de danse les plus exquis du *Fitzw. V. B.* Elles ont une couleur italienne prononcée. La première (II, p. 180) adopte le plan AA' BB' A''A''' B''B''' (2). Le début de l'épisode A présente une singulière ressemblance avec le refrain d'une *Italiana* du XVIe siècle, publiée par M. Chilesotti (n° 2 des *Canzonette del secolo XVI a voce sola*, Ed. Ricordi, Milan) (3) :



Cette volte est transcrite tantôt en 12/4, tantôt en 6/4; dans l'édition moderne du *Fitzw. V. B.* Chaque mesure doit être interprétée comme si elle comportait respectivement quatre ou deux

(1) Là où il y a variation dans les *toyes*, c'est le principe mélodico-harmonique qui est appliqué.

(2) On retrouve le même morceau, sous le titre méconnaissable de *Levalto*, dans le *Forster's Book*. Il se rencontre aussi dans le livre de luth de Thysius, où il est intitulé *Volte* et où il est suivi d'une seconde partie, en mineur, de la même longueur que la première et également composé de deux épisodes A B (voir Land, *op. cit.*, n° 380, p. 338).

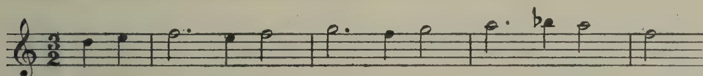
(3) L'original de cette *Italiana* se trouve dans le livre de luth italien du XVIe siècle, que M. Chilesotti a publié en 1890 chez Breitkopf et Härtel, en reproduisant un fac-similé de l'original.

mesures de trois temps chacune. La figuration, simple et élégante, se rattache à la conception mélodico-harmonique de la variation.

La seconde volte de Byrd emprunte son thème à l'italianisant Morley. Son plan, AA' BB' A" B"B"', est irrégulier. Figuration très sobre, un peu plus animée à la fin du morceau que dans la volte précédente.

3) Byrd offre ensuite deux exemples de morceaux intitulés *Rounds*, ce qui désigne évidemment la vieille danse en cercle que l'on appelle *ronde* en français. Nous avons déjà rencontré ces deux *rounds* au cours de nos investigations antérieures : en effet, à raison de ce qu'elles se constituent d'un seul épisode A, varié un certain nombre de fois, nous les avons classées parmi les variations de *lied* (voir p. 147 : *Sellinger's Round* (1), *Gipseis Round*). Nous n'y reviendrons plus, si ce n'est pour faire remarquer que leur rythme est un 6/8 avec notes pointées, analogue à celui de la gigue.

4) Après les rondes l'on trouve dans le *Fitzw. V. B.*, deux exemplaires d'une danse qui porte le nom de *Spagnioletta*. Sans donner d'explications précises à son sujet, Boehme (*op. cit.*, II, p. 125) reproduit, d'après la *Terpsichore* de Praetorius, un morceau intitulé l'*Espagnolette*, dont voici le début :



Il s'agit, comme on le voit, d'une danse à rythme ternaire. Les notes pointées n'en sont point une caractéristique essentielle, car on ne les voit apparaître qu'exceptionnellement dans la suite du morceau.

Les deux espagnolettes du *Fitzw. V. B.* — toutes deux sont de G. Farnaby — ont chacune un rythme différent : la vieille espagnolette (*Old Spagnoletta*, II, p. 471) est en 6/4 ; l'autre (*Spagnioletta*, I, p. 199), est en 𝄵.

La mélodie de la vieille espagnolette emprunte le début de son épisode A à l'espagnolette rapportée par Praetorius (2). Le plan est : AA' B CC'. Les variations sont mélodico-harmoniques. L'ensemble est délicieux de charme et de langueur. D'après Praetorius, la mélodie de l'espagnolette était originaire des Pays-Bas, qui étaient alors — du moins pour la partie sud — les Pays-Bas « espagnols ».

L'autre *Spagnioletta* a une allure toute différente, non seulement

---

(1) *Sellinger's round* se retrouve dans le livre de luth de Thysius (Land, *op. cit.*, n° 389. p. 351), sous le titre de *Brande* [branle] *d'Angleterre*.

(2) On retrouve le même thème, sous le titre *L'Espagnolette*, dans le livre de luth de Thysius (Land, *op. cit.*, n° 440, p. 390).

à cause de son rythme binaire, mais encore à raison de l'allure spirituelle et piquante de ses motifs. Le plan est : AA' BB' A"A"' B"B"'; les variations sont mélodico-harmoniques. La figuration, très moderne, quoique fort simple, adopte notamment la répétition des notes — dont elle fait un curieux usage — et la décomposition d'accords.

Il suit de ce qui précède que, selon toute vraisemblance, l'espagnolette n'était pas une véritable danse, mais que certains morceaux de danse d'origine espagnole ou belgo-espagnole, portaient ce nom, qui servait simplement à rappeler leur provenance.

5) On peut encore rattacher au concept « danse », la seule marche que contienne le *Fitzw. V. B.* : celle du comte d'Oxford (*The Earle of Oxfords marche*, II, p. 402) de Byrd. Elle suit le plan exceptionnel A B A' B', et se conforme, mais d'une manière assez libre, au principe de la variation mélodico-harmonique. Sa véritable place est dans la musique descriptive, comme nous le verrons plus loin (1).

6) Une danse que l'on s'étonne de ne voir représentée que par un seul exemplaire (*The King's Morisco*, II, p. 373) dans le *Fitzw. V.B.*, est la *Moresca* ou *Morisca*. Il s'agit là, en effet, d'une des danses les plus populaires dans toute l'Europe occidentale pendant tout le XVIe siècle et le début du XVIIe : d'après Boehme (*op. cit.*, I, pp. 132 et 135), elle serait effectivement d'origine mauresque. De l'Espagne arabisée elle aurait pénétré en Angleterre dès le XIVe siècle, pour se répandre bientôt dans l'Europe entière. Son nom anglais est *Morris dance*. Elle fut rapidement en faveur dans l'île britannique, où la jeunesse l'adopta pour célébrer chaque année le retour du mai. Chorégraphiquement parlant, c'est une danse guerrière, qui semble avoir voulu perpétuer le souvenir des luttes de l'Occident chrétien contre l'Orient musulman. La musique a, comme rythme, un 3/2 rapide. Lorsque l'opéra fut inventé, au début du XVIIe siècle, on prit l'habitude d'y introduire une *moresque* comme danse finale. C'est notamment le cas pour l'*Orfeo* de Monteverdi.

D'après M. W. Nagel, la *Mauriska* était, dès 1510, la danse la plus en vogue à la cour d'Angleterre (2). Il est donc assez singulier

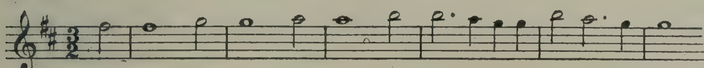
---

(1) On retrouve la marche du comte d'Oxford dans le livre de luth de Thysius, sous le titre : *La Marche* (Land, *op. cit.*, n° 445, p. 393).

(2) W. Nagel, *Annalen*, p. 6. Voir aussi dans Chappell, *op. cit.*, pp. 48 et 49, un compte des dépenses privées du roi Henri VII, d'où il résulte que le 2 janvier 1494, il a été payé 2 livres sterl. *for playing of the Mourice Daunce*, et, le 30 septembre 1501, 1 livre 6 sh. 8 d. *to theym that daunced the mer' daunce.* — Cette vogue existait aussi dans les Pays-Bas. Ainsi, il résulte des comptes communaux de la ville de Malines, qu'on dansait les *Moryssçhe dansen* dans cette ville, dès l'année 1509 (Van Aerde, *Ménestrels communaux et instrumentistes divers établis ou de passage à Malines*, de 1311 à 1790 ; Ed. Godenne, Malines, 1911).

que les virginalistes ne nous en aient pas laissé un plus grand nombre.

Boehme (*op. cit.*, p. 49) donne un exemple de *moresque* emprunté à Mersenne. Elle débute ainsi :



La seule et unique *moresca* du *Fitzw. V. B.* se signale par deux particularités : d'abord, son plan est celui du *medley;* elle se compose, en effet, de six épisodes successifs, A B C D E F, absolument différents les uns des autres ; ensuite, les cinq premiers épisodes sont en rythme binaire : ils n'ont donc rien à voir avec la *moresque* telle que nous l'avons définie plus haut. Seul le rythme de l'épisode final F — un 12/4 décomposable en quatre mesures de trois temps chacune — correspond exactement à celui de l'exemple de Mersenne. *The King's Morisco* est une charmante composition, très simple et d'une tournure plus ou moins populaire (1).

VI. — DANSES SINE NOMINE

Il nous reste enfin à examiner, dans le domaine de la variation de danse, les morceaux que nous avons englobés sous la rubrique générale de : *Danses sine nomine* (2). A part l'un d'eux qui porte le titre de *Daunce* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 268) et un autre (*Fitzw. V. B.*, II, p. 274) qui n'a aucun titre, ces morceaux sont tous désignés par une appellation qui peut faire croire, à première vue, que ce sont des *lieds* variés. Dans plus d'un cas, il en est certainement ainsi, en ce sens que le thème soumis à variation est réellement celui d'une chanson populaire ; mais ce qu'il y a de particulier, dans l'espèce, c'est que les mélodies qui forment la base de ces compositions sont traitées, non pas comme des variations de *lied*, mais suivant le plan général propre à la variation de danse. Nous avons rencontré, précédemment, des thèmes de danse développés comme des variations de *lied*, suivant le dispositif AA' A''A''', etc. : ici, c'est l'inverse qui se produit, et nous nous trouvons, par conséquent, en présence de schémas comme par exemple AA' BB', qui

---

(1) Chappell donne des renseignements détaillés sur la *Morris-Dance*, telle qu'elle était pratiquée en Angleterre (*op. cit.*, pp. 130 et ss.).

(2) Voir, p. 159, le sens de cette expression.

supposent la division de la mélodie en épisodes distincts, donnant alternativement lieu à variations.

La *Daunce* et le morceau sans titre auquel nous venons de faire allusion, sont anonymes. La *Daunce* se compose de deux épisodes distincts A et B, le premier en mesure binaire, le second en mesure ternaire : on dirait une très courte allemande, suivie d'une volte pas beaucoup plus longue. Le style en est homophonique et populaire. La pièce sans titre semble être une sorte de courante divisée en deux épisodes A et B, dont le second, plus figuré que le premier, contient de jolis effets de séquences et de décomposition d'accords.

Le plan initial — c'est-à-dire, envisagé sous sa forme la plus simple — des danses *sine nomine*, est :

A.
A B.
ou A B C.

En fait, l'on n'observe pas une seule fois le plan A dans toute sa simplicité, mais bien augmenté d'une variation A', et ce, dans l'unique cas d'une pièce anonyme, *Martin sayd to his man* (*Fitzw. V. B.*, II, p. 275), dont la mélodie, au rythme de courante, est empruntée à une vieille chanson populaire du XVIe siècle (1).

Le plan A B ne se rencontre qu'une seule fois tel quel, dans *The Irishe Ho-Hoane* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 87), pièce anonyme dont le titre serait une corruption de *The Irishe Och-one* : « *Och one* » étant la formule de lamentation des Irlandais. L'épisode B est d'une longueur double de A. La mélodie, au rythme de courante lente, a un caractère de grandeur sombre et farouche; elle est harmonisée presque entièrement note contre note, avec de nombreuses quintes parallèles (2).

Dans quatre cas, le plan A B se développe suivant la formule AA' BB' : le premier cas est celui du *Tower Hill* de G. Farnaby (*Fitzw. V. B.*, II, p. 371), petite pièce charmante, dans le rythme d'une allemande, et dont le début des deux épisodes A et B rappelle singulièrement la danse de la première scène du *Hänsel et Gretel* de M. Humperdinck. Vient ensuite *Mal Sims*, du même auteur (*Fitzw.*, II, p. 447). D'après Chappell (*op. cit.*, I, p. 177 et II, p. 789), il s'agit là d'une vieille danse anglaise sans paroles, dont l'origine remonte

---

(1) Chappell, *op. cit.*, p. 76; chanson : *Who's the fool now ?*

(2) Nous avons déjà attiré précédemment l'attention sur ces quintes (voir p. 73).

sans doute aux antiques bardes joueurs de harpe du moyen âge (1). Le rythme binaire et le caractère plus ou moins pompeux de la mélodie fait penser à une pavane. Les variations sont exquises de délicatesse. Un troisième morceau de Farnaby, conçu suivant le même schéma, *The New Sa-Hoo* (*Fitzw.*, II, p. 161), intéresse surtout par l'extraordinaire vogue de son thème, non seulement à l'époque des virginalistes et en Angleterre, mais encore jusqu'en plein XIX[e] siècle et sur le continent : Gevaert s'en est servi, notamment, comme élément principal de sa cantate *Van Artevelde*. Sweelinck a écrit d'intéressantes variations pour clavier sur cette mélodie (œuvres complètes, vol. I, p. 115, sous le titre : *Est-ce Mars?*) (2). Fl. Van Duyse a, dans son grand ouvrage sur la chanson néerlandaise, consacré une notice importante à l'origine et aux avatars de ce thème (p. 1139 et ss.) qui serait, d'après lui, de provenance française. Le rythme est manifestement celui d'une pavane.

La dernière pièce qui suive le plan AA' BB' est *Muscadin*, d'un anonyme (*Fitzw. V. B.*, I, p. 74). Le thème qui lui sert de base offre plus ou moins le caractère d'une allemande. Il a été également traité par Farnaby, en un plus grand nombre de variations, selon le schéma AA' BB' A'' A''' B'' B''' (*Fitzw.*, II, p. 481). Le maître a mis dans sa figuration tout l'enjouement dont il était capable, grâce surtout à de charmants jeux de séquences. Byrd suit un plan identique dans *The Ghost* (*Fitzw.*, II, p. 193). Le rythme est celui d'une allemande. La figuration est très simple et par instants charmante, mais d'un caractère peu progressif. *Parthenia* (p. 47) offre ensuite, dans le *Queen's Command,* de Gibbons, une pièce dont le thème est celui d'une courante ou d'une gigue. La figuration, très animée, concilie la virtuosité avec le goût : dans A''', on trouve une gamme descendante de près de trois octaves, confiée à la main gauche.

En dernier lieu, le plan AA' BB' A'' A''' B'' B''' a été suivi dans *Why aske you,* d'un anonyme (*Fitzw.*, II, p. 192). Pièce très courte dont le rythme est celui d'une allemande lente.

Le même sujet a été repris par Farnaby, suivant le schéma plus complexe : AA' BB' A'' A''' B'' B''' A'''' A''''' B'''' B''''' (*Fitzw.*, II, p. 462). Malgré l'ingéniosité des figures, cette pièce n'est pas l'une des meilleures du maître. *Rowland*, de Byrd (*Fitzw.*, II, p. 190),

(1) Ce morceau était très populaire à l'époque des virginalistes. On le retrouve dans une foule de recueils instrumentaux de l'époque (Chappell, p. 177).

(2) Scheidt, le principal élève allemand de Sweelinck, a écrit des variations sur le même thème, sous le titre de *Cantio gallica* (*Tabulatura nova* de 1624).

est construit suivant le même plan (1). Le thème est celui de la marche de Lord Willoughby (Chappell, *op. cit.*, pp. 114, 115, 770). Ce capitaine anglais, vainqueur des Espagnols en Flandre, était tant apprécié par ses compatriotes, qu'ils composèrent une ballade en son honneur, et l'adaptèrent à la mélodie dont Byrd s'est servi pour en faire ses variations. Celles-ci ne présentent aucune particularité technique digne de remarque, mais elles ont ce charme de légèreté et de souplesse mélodique que l'on rencontre si souvent chez le vieux virginaliste.

Le plan A B C se rencontre dans deux morceaux anonymes : *The Irishe Dumpe* (*Fitzw.*, II, p. 236) et *Can shee* (*Fitzw.*, II, p. 256). *The Irishe Dumpe* est un chant populaire irlandais (2). *Dumpe* signifie « chagrin, tristesse ». The *Irishe Dumpe* serait donc « la mélancolie irlandaise ». Le rythme est celui d'une gigue très lente. La pièce du *Fitzw. V. B.* consiste en une simple harmonisation de la mélodie, suivant les ressources de l'époque, avec de fréquentes quintes vides à la basse, à la façon du bourdon populaire; elle a beaucoup d'accent et de caractère. *Can shee* a une physionomie très originale. Dans l'épisode C, la mélodie, en partie confiée à l'alto, fait penser à un fragment de la chanson *The Wood's so wild,* qui a été mise en variations par Byrd et par Gibbons : il y a même une telle ressemblance dans la suite des intervalles et dans le rythme, qu'il ne serait pas téméraire d'y voir un véritable emprunt. Le rythme, assez capricieux, se rapproche de celui d'une courante.

Le plan ordinaire des pavanes et des gaillardes AA' BB' CC' se retrouve dans une pièce anonyme, *Watkins Ale* (II, p. 236) et dans une composition de Tomkins, *Worster Braules* (II, p. 269). *Watkins Ale* est basé sur une charmante mélodie dans le rythme d'une gaillarde, où il est question d'une jeune fille qui voudrait bien se marier (3). *Worster Braules* a un caractère beaucoup plus stylisé et la figuration est d'un intérêt extrême, à cause de son caractère de modernité, si bien approprié à l'instrument. Le rythme est celui d'une pavane (4). L'ensemble du morceau a le charme d'une exquise orfèvrerie musicale.

---

(1) Le morceau de Byrd se retrouve dans le *Nevell's Book* et dans le *Forster's Book*, sous le titre : *Lord Willobie's Welcome Home.*

(2) Chappell, *op. cit.*, p. 793.

(3) Chappell, *op. cit.*, p. 136.

(4) D'après Chappell, *op. cit.*, pp. 77, 626, 768, *braule* est la forme anglaise pour désigner le *branle*, danse française, qui était le plus souvent en rythme binaire (voir ex. dans Boehme, *op. cit.*, vol. II, pp. 42 et 43). Mais le rythme particulièrement pompeux de *Worster Braules* permet-il l'assimilation à cette danse d'un caractère essentiellement populaire et joyeux, bien que d'un mouvement relativement modéré ?

On rencontre le plan AA' BB' CC' A" A''' B" B''' C" C''' dans une série de variations anonymes intitulées *Pakington's Pownde* (*Fitzw.*, II, p. 234). La mélodie, dont le rythme peut s'assimiler à celui d'une courante, et dont la couleur est celle d'une ballade romantique, est empruntée à une chanson populaire très en vogue aux confins du XVIe et du XVIIe siècle (voir Chappell, *op. cit.*, I, p. 123). Son nom lui vient probablement de Sir John Packington que l'on avait surnommé *lusty Packington* (le robuste Packington), et qui était célèbre pour avoir un jour parié pour 3000 livres *(pounds)* qu'il irait à la nage de Westminster à Greenwich, par la Tamise : la reine Elisabeth ne lui permit toutefois pas de s'exposer aux risques de cette aventure. Les variations du *Fitzw. V. B.* dénotent un musicien expert et plein de goût (1).

Enfin Byrd offre, dans *Wolseys Wilde* (II, p. 184), un plan identique à celui du morceau précédent, à la différence près que l'épisode A ne donne pas lieu à une variation A'''. Le schéma est donc : AA' BB' CC' A" B" B''' C" C'''. Les variations sont jolies, mais ne nous apprennent rien de neuf. L'épisode C semble emprunté à la deuxième partie du *Carman's Whistle*.

Toutes les variations dont nous nous sommes occupés sous la rubrique *Danses sine nomine*, se rattachent au type mélodico-harmonique, à part quelques passages du *Why aske you* de Farnaby (A'''' A''''' et B''''), où la mélodie passant au ténor, l'on voit intervenir de ce fait un élément polyphonique.

VII. — MORCEAUX SCOLASTIQUES

Nous avons déjà rencontré antérieurement des morceaux scolastiques, lorsque nous avons étudié le choral figuré (2). Ceux que nous allons analyser ci-après ne peuvent se rattacher à aucune des formes musicales envisagées jusqu'à présent : c'est pourquoi il est nécessaire de leur consacrer une rubrique spéciale.

L'on a affaire, tout d'abord, à un très court morceau d'une seule ligne, anonyme et sans titre (*Fitzw.*, II, p. 12), qui constitue un simple exercice de contrepoint note contre note, chose rare chez les virginalistes. On dirait un petit choral harmonisé à trois voix, d'une façon raide et maladroite.

---

(1) La mélodie de *Pakington Pownde* se retrouve, sous le titre — singulièrement modifié au point de vue de l'orthographe — de *Pacce tous pon*, dans le livre de luth de Thysius (voir Land, *op. cit.*, n° 74, p. 84).

(2) Voir plus haut, p. 106 et s., *In nomine* de Blitheman; *Miserere* à trois voix, de Byrd; *In nomine, Gloria tibi, Christe redemptor, Fantasia upon a plain song*, de Bull; *Veni*, anon.; p. 107 et s., chorals-variation : *Salvator mundi* et *Miserere*, de Bull.

Ne nous arrêtons pas plus longtemps à cette pièce insignifiante et passons aux deux morceaux scolastiques que nous devons à Byrd. Le premier est intitulé *ut, ré, mi, fa, sol, la* (*Fitzw.*, I, p. 395) et constitue un long exercice de contrepoint sur la gamme de solmisation, aller et retour, prise comme *cantus firmus :*

Lorsqu'on n'est pas au courant de ce qu'était la « solmisation », c'est-à-dire le solfège, au XVI[e] siècle, on peut s'étonner à bon droit de voir appeler *ut, ré, mi, fa, sol, la,* des notes que nous appelons aujourd'hui *sol, la, si, do, ré, mi.* On s'explique fort bien la chose, quand on sait qu'avant le XVII[e] siècle le vocable *si* n'existait pas encore. Toutes les notes que l'on devait solfier devaient donc être désignées au moyen de six syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la,* suivant le système des *mutations* imaginé au XI[e] siècle par l'école de Guy d'Arezzo. Le principe essentiel de ce système, c'est que, dans une succession de notes, l'endroit du demi-ton doit toujours être exprimé par les syllabes *mi, fa* (1). De là résulte que notre *sol, la, si, do, ré, mi* moderne doit se lire, en solfège ancien : *ut, ré, mi, fa, sol, la ;* il en est de même pour toutes les transpositions de ce fragment de gamme : Byrd va d'ailleurs nous fournir des exemples précis à ce propos. Le fragment de gamme en *sol* qui constitue son *cantus firmus* (2), est sujet, au cours du morceau, à diverses modulations. On le voit apparaître dix-sept fois en tout : huit fois en *sol,* quatre fois en *ut,* deux fois en *ré,* une fois en *la,* une fois en *fa* et une fois en *si* bémol. La position du demi-ton étant la même dans chacune de ces transpositions, celles-ci se solfient uniformément : *ut, ré, mi, fa, sol, la.*

Il va sans dire qu'un semblable *cantus firmus,* n'ayant par lui-même aucune valeur mélodique, n'est, en réalité, qu'un simple prétexte à développements contrapontiques, aussi variés et ingénieux que possible. L'impression d'ensemble est, comme dans la plupart des chorals figurés construits de la même manière, celle de la monotonie et de la contrainte, en dépit des détails charmants que Byrd a prodigués dans sa figuration, et de la suavité harmonique dont maints passages sont empreints. La septième et la huitième rentrée du thème donnent lieu à de jolies figures dansantes. Le rythme de

---

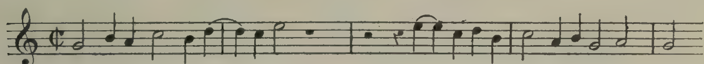
(1) Voir, à ce sujet, *Studies in the technique of sixteenth-century music,* par Wooldridge, dans le *Musical Antiquary* de janvier 1912, notamment p. 90.

(2) Sa première apparition est précédée d'un court prélude, basé sur le même fragment de gamme, mais affecté d'une déformation rythmique.

6/4 qui remplace le ¢, de la treizième à la seizième rentrée incluse, ne rompt que très imparfaitement la monotonie. Enfin, les contrepoints syncopés de la dix-septième rentrée produisent un singulier effet de *perdendosi*.

On pourrait, somme toute, assimiler un morceau de ce genre à des variations, avec cette particularité que le thème module, dans plus de la moitié de l'œuvre. Le *cantus firmus* est le plus souvent traité au *superius*, mais comme il l'est partiellement aussi aux autres voix, ces variations se rattacheraient plutôt au système polyphonique-mélodique.

Le second morceau scolastique de Byrd, intitulé *Ut, mi, ré* (*Fitzw.*, 1, p. 401), a le même caractère que le précédent, et ne fait que développer le même *cantus firmus*, mais compliqué par une figuration qui lui donne un aspect d'escalier, et par un rythme qui en rompt la régularité :



Encore ce rythme est-il ramené à la régularité dans le plus grand nombre des rentrées qui suivent les deux premières. *Ut, mi, ré* indique la façon dont se solfient les trois premières notes du thème. Celui-ci est traité onze fois en *sol*, une fois en *ut* et une fois en *ré* (1). Il en résulte une monotonie harmonique encore plus grande que dans le morceau précédent. La dixième et la onzième rentrée adoptent la mesure en 6/4. Les contrepoints et la figuration n'ont même pas le charme momentané que l'on rencontre dans la première pièce scolastique de Byrd.

Bull offre également deux compositions à caractère scolastique. Elles portent toutes deux le titre : *Ut, ré, mi, fa, sol, la* (2). La moins intéressante (*Fitzw. V. B.*, II, p. 281) comporte vingt-trois rentrées du fragment de gamme en *sol*, aller et retour :

(1) Le *cantus firmus* est le plus souvent au *superius*, mais il passe parfois à l'une ou à l'autre des voix restantes.

(2) D'après M. Parry (*Oxford Hist. of Music*, vol. III, p. 90), le thème *ut, ré, mi, fa, sol, la* est, à cette époque, d'un usage aussi universel que le motif de l'*Omme armé* dans les messes du xve et du xvie siècle. Cet auteur considère à bon droit ces fantaisies scolastiques sur la gamme de solmisation comme une sorte d'intermédiaire entre la forme fuguée et la variation. Pendant la première moitié du xvie siècle, les compositions basées sur le thème *ut, ré, mi, fa, sol, la* étaient fréquemment utilisées pour l'apprentissage du solfège (voir Schering, *Die Notenbeispiele in Glarean's Dodekachordon*, Rec. trim. de la S. I. M., XIII, 4, p. 571 et ss.).

Le *cantus firmus* n'est soumis à aucune transposition au cours de la pièce. Les contrepoints accompagnants ont un caractère tout à fait symétrique : Jusqu'à la huitième rentrée exclue, il n'y a qu'une seule voix de contrepoint, dont la figuration s'anime progressivement. De la huitième à la douzième variation incluse, l'écriture est à trois voix : certains contrepoints en tierces ou en sixtes rapides à la main gauche sont d'une grande difficulté d'exécution. Là où commence l'écriture à trois voix, le *cantus firmus* se plie, comme à dessein, au rythme ternaire. Les onze dernières rentrées comportent l'écriture à quatre voix : le rythme devient plus compliqué ainsi que la figuration, mais non moins scolastique. Plusieurs fragments sont conçus comme une harmonisation du thème au moyen d'accords homophones, avec basse figurée. Dans les variations 18 à 20, on remarque un dédoublement des notes du *cantus firmus* semblable à celui que nous avons observé dans certains chorals figurés :



Le *cantus firmus* occupe le *superius* d'un bout à l'autre du morceau. Cette série de variations sur la gamme de solmisation n'a aucune valeur esthétique réelle. Sa composition n'est inspirée que par un but instructif. Elle constitue un ensemble d'exercices techniques destinés à assouplir les doigts des élèves virginalistes et à leur faire atteindre le maximum de virtuosité nécessaire pour jouer les plus difficiles parmi les productions virginalistiques.

Tout différent est l'autre *ut, ré, mi, fa, sol, la* de Bull (*Fitzw.*, I, p. 183). Ici il n'est plus question ni de virtuosité ni d'assouplissement des doigts. Tandis que le morceau précédent se caractérise par l'absence complète de modulations systématiques, celui qui nous occupe maintenant est, au contraire, une véritable étude de modulation.

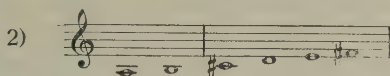
Le thème qu'on y voit développer est toujours l'hexacorde que nous avons rencontré dans les autres pièces portant le même titre. Sa première apparition a lieu sous la forme d'un fragment de gamme en *sol :*

1)

L'impression générale produite par la combinaison de ce *cantus firmus* avec ses contrepoints est celle d'un *ut* majeur plutôt que d'un *sol* majeur. En effet, on n'y trouve qu'une seule fois un *fa* dièse, tandis que le *fa* naturel y apparaît trois fois ; d'autre part, le *sol* final fait fonction de quinte dans un accord de tonique d'*ut* majeur. En fait,

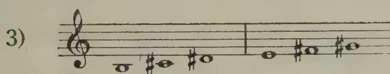
cette identification avec l'*ut* majeur n'est qu'une approximation, car la succession d'accords à laquelle on peut réduire le tissu contrapontique ne se fait nullement suivant les règles qui sont de nature à faire ressortir le ton avec le plus de relief : le principe qui fait des accords de tonique, dominante et sous-dominante, les agents essentiels de la tonalité, n'est guère observé, et la raison en est que les modes d'église sont encore loin d'avoir perdu leur empire chez Bull.

Si les enchaînements modulatoires ont lieu, en harmonie moderne, selon le principe du ton voisin, situé à la quinte, ou du ton relatif mineur, situé à la sixte majeure, — dans le morceau de Bull il n'en est point du tout de même. Ainsi, la seconde rentrée du thème se fait, non pas à la quinte, mais à la seconde majeure, ou, si l'on préfère, à la double quinte :

2) 

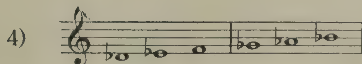
La rareté du *sol* dièse dans les contrepoints accompagnants empêche de discerner ici un ton qui corresponde exactement à notre *la* majeur. D'un autre côté, l'on n'est pas tout à fait en *ré* majeur, à cause des attaches persistantes avec les modes d'église.

La transposition suivante se fait de nouveau à la seconde majeure :

3) 

Un *la* dièse utilisé dans l'une des voix de contrepoint, donne un moment la sensation du *si* majeur, mais la présence de plusieurs *la* naturels fait aussitôt disparaître cette sensation.

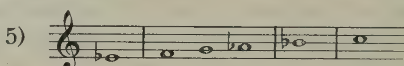
De l'hexacorde commençant par *si* naturel, Bull passe ensuite à celui qui débute par *ré* bémol. En réalité, il s'agit encore ici d'une transposition à la seconde majeure, mais le *do* dièse qui devrait être le point de départ normal, est conçu enharmoniquement comme un *ré* bémol :

4) 

Remarquons l'intérêt que présente cette transformation enharmonique et l'usage du *ré* bémol et du *sol* bémol, exceptionnel pour

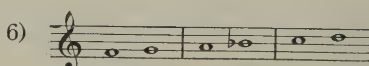
l'époque (1). Le développement contrapontique se fait au moyen d'altérations qui sont celles de la gamme de *ré* bémol majeur moderne : aussi éprouvons-nous ici, plus qu'ailleurs, la sensation du mode majeur; cette impression cesse vers la fin, par suite de l'intervention d'un *do* bémol, dont l'effet est de baisser d'un demi-ton la note qui, sans cela, pourrait être considérée comme la sensible *do* naturel, de la gamme en *ré* bémol.

La rentrée suivante du thème nous transporte, encore une fois, une seconde majeure plus haut :

5) 

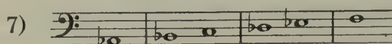
Des *ré* bémols qui interviennent dans les contrepoints d'accompagnement empêchent de reconnaître dans cet épisode un *mi* bémol majeur caractérisé, et la succession des accords empêche d'y voir un *la* bémol majeur pur. Notons l'emploi passager d'un *do* bémol, d'où résulte une inflexion qui fait penser au mineur moderne.

La sixième entrée du *cantus firmus* a lieu sur *fa* naturel :

6) 

Encore chargés d'altérations (*mi* bémol, *la* bémol) nécessaires pour ménager la transition, les contrepoints du début de cet épisode font obstacle à ce qu'on puisse y retrouver un *fa* majeur moderne. Mais ces altérations disparaissant graduellement, la fin de l'épisode laisse cette fois l'impression d'un *fa* majeur pur.

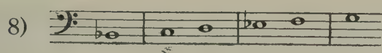
A partir de la septième entrée, le thème, qui avait occupé jusque là le *superius*, passe à la basse et commence par un *la* bémol, c'est-à-dire une tierce mineure plus haut que l'hexacorde précédent. Cette anomalie a pour but d'éviter de retomber sur l'hexacorde initial en *sol :*

7) 

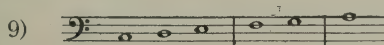
---

(1) Exceptionnel dans la pratique, car les théoriciens du chromatisme, en Italie, en usaient, dans leurs démonstrations, dès la première moitié du XVI[e] siècle. Voir notamment Riemann, *Handb. der Musikg.*, II, n° 1, pp. 377 et ss., spécialement le morceau de Willaert : *Quidnam ebrietas* (p. 379). — On peut même remonter encore plus haut : d'après M. J. Wolf (*Geschichte der Mensuralnot.*, I, pp. 117 et 118), Prosdoscimus de Beldemandis, qui vivait à Padoue vers le début du XV[e] siècle, reconnaissait déjà théoriquement l'existence des sons chromatiques suivants : *fa* dièse, *sol* dièse, *la* dièse, *do* dièse, *ré* dièse, *sol* bémol, *la* bémol, *si* bémol, *ré* bémol, *mi* bémol. Mais la pratique de la même époque n'utilisait guère que *si* bémol, *mi* bémol, *fa* dièse, *do* dièse, *sol* dièse, et, à titre tout à fait exceptionnel, *la* bémol (Wolf, *op. cit.*, I, p. 356).

Nous n'entrerons plus, à partir d'ici, dans des détails analytiques à propos des rapprochements que l'on peut faire entre les diverses transpositions du thème et les tonalités de l'harmonie moderne : à cet égard, le reste du morceau se comporte absolument comme les passages que nous avons analysés jusqu'à présent. Nous nous contenterons de poursuivre l'inventaire des rentrées successives du thème. Après la rentrée en *la* bémol, nous en avons une en *si* bémol :

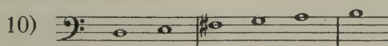
8) 

Puis en *do :*

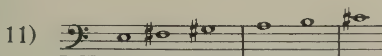
9) 

A partir d'ici, les dièses se substituent aux bémols dans les altérations que subissent les contrepoints accompagnants.

Nous avons ensuite :

10) 

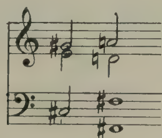
L'hexacorde suivant débute à la basse, mais finit par occuper la place du ténor :

11) 

La rentrée suivante appartient tout entière au ténor :

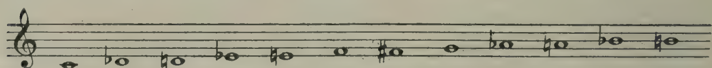
12) 

La dernière note de l'hexacorde donne lieu à une modulation extrêmement brusque :



Arrêtons-nous un moment ici : les douze entrées du thème que

nous avons observées jusqu'à présent se font sur les divers degrés d'une échelle chromatique complète :



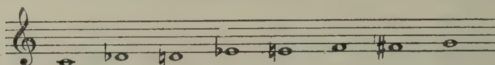
Les contrepoints accompagnants utilisent toutes les altérations que nous employons aujourd'hui et qui sont entrées dans l'usage courant depuis le *Clavecin bien tempéré* de Bach, — sauf le *mi* dièse, le *si* dièse, le *fa* bémol, les doubles dièses et les doubles bémols. Il y a là un acquis considérable, dont les virginalistes ont profité en partie dans leurs œuvres, où les modulations jouent un rôle des plus importants, et où certaines altérations, rarement usitées à leur époque, trouvent un emploi d'une remarquable audace (1).

La modulation brusque à laquelle nous avons fait allusion plus haut nous ramène à l'hexacorde en *sol* du début du morceau. Cette treizième entrée pourrait clôturer le morceau au moyen d'une cadence heureusement appropriée. Mais Bull trouve que ce n'est pas assez et nous inflige encore, avant de conclure, quatre autres entrées, basées sur le même hexacorde. L'accord final est un accord de tonique de *sol*, mais comme les mesures qui précèdent ne contiennent que des *fa* naturels, on a l'impression d'un *ut* majeur concluant sur la dominante, ou plus exactement, d'une gamme myxolydienne d'église sans la sensible *fa* dièse.

Les cinq dernières rentrées de l'hexacorde (la première se fait au

---

(1) Un article du *Musical Antiquary* de janvier 1912 (*An Oxford Book of fancies*, par M. Walker), nous apprend que Bull a fait école, dans cet ordre d'idées, et que plusieurs, parmi les *fancies* que l'auteur analyse, sont basées sur l'hexacorde traité à la manière de Bull. L'exemple dû à Alfonso Ferrabosco le jeune, que reproduit M. Walker, est d'un intérêt considérable. L'hexacorde servant de *cantus firmus* y a pour points de départ successifs, non plus, comme chez Bull, des notes distantes d'un ton l'une de l'autre, mais bien d'un demi-ton :



Le nombre d'hexacordes entrant en jeu (8) est moindre que chez Bull, mais les modulations n'en sont pas moins d'une hardiesse incroyable : elles donnent lieu à l'emploi du *fa* bémol et du *mi* dièse, qu'on ne trouve pas chez Bull. Le morceau, écrit à quatre voix, sonne singulièrement bien et les modulations se font d'une façon plus aisée que dans l'*ut, ré, mi, fa, sol, la,* de Bull.

Sur la famille italienne des Ferrabosco, qui joua un certain rôle musical en Angleterre pendant la seconde moitié du XVI[e] siècle et la première moitié du XVII[e], voir l'intéressant article de M. Arkwright, *Notes on the Ferrabosco family*, dans le *Musical Antiquary* de juillet 1912.

ténor, les quatre autres au *superius*) donnent lieu à de petites modulations internes où l'on perçoit surtout l'intervention de tons passagers qui évoquent notre *la* mineur ou notre *mi* mineur modernes. D'autre part, Bull cherche à varier ses effets au moyen de complications rythmiques assez curieuses (rentrées 14 et 15).

Dire que cette composition offre un intérêt esthétique direct considérable serait aller un peu loin. On y sent, en effet, beaucoup trop l'effort réalisé pour résoudre un problème difficile. Certaines modulations trop brusques sont d'un effet pénible et laissent une impression de gaucherie et de maladresse. Mais un morceau scolastique de ce genre n'en contient pas moins en germe une foule de possibilités techniques et expressives que nous verrons s'épanouir de la façon la plus brillante, à l'époque où la modulation sera devenue un élément musical réglé par des principes clairement établis. L'on peut déjà, d'après certains passages de l'*Ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* de Bull, se rendre compte, de ce que sera, dans la suite, l'opposition entre le majeur et le mineur ; l'on peut aussi juger, par la transition entre la huitième et la neuvième rentrée de l'hexacorde, des effets de lumière singulièrement nuancés que peut provoquer le passage d'un ton armé de bémols à un ton armé de dièses. Certes, les chromatistes italiens, tels Marenzio, le prince de Venosa et Monteverdi, nous ont fourni, dans leurs madrigaux, maint exemple de ce que peuvent produire certains changements plus ou moins brusques dans les altérations, et leur œuvre est, à cet égard, une démonstration vivante de la force expressive des modulations. Mais chez eux, ces dernières étaient toujours commandées par un texte poétique, tandis que dans le morceau de Bull, elles passent dans le domaine de la musique pure et acquièrent ainsi une inappréciable valeur théorique.

Un autre point de vue intéressant est celui de l'impossibilité d'exécuter l'*Ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* de Bull sur un clavier dont le tempérament n'est pas conforme au tempérament égal définitivement imposé par J.-S. Bach, environ cent ans plus tard. En effet, dès qu'un morceau renfermait d'autres altérations que *si* bémol, *mi* bémol, *la* bémol, *fa* dièse, *do* dièse et *sol* dièse, il était impossible de le jouer sur un clavecin ou un clavicorde accordés suivant les règles du tempérament inégal en usage au XVI[e] siècle et au début du XVII[e], sans qu'il en résultât de fausses intonations. Il a donc fallu que Bull accordât son clavier selon les principes du tempérament égal, pour pouvoir rendre l'*Ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, sans forfaire la justesse du son (1).

(1) MM. Fuller Maitland et Barclay Squire ont déjà attiré l'attention sur ce fait, dans leur introduction à la réédition moderne du *Fitzw. V. B.* (pp. XVIII et XIX).

Sur la question du tempérament des instruments à cordes et à clavier, à cette époque lointaine, consulter Kinkeldey, *op. cit.*, chap. III.

8) **Formes ou genres divers**

Nous étudierons, sous cette rubrique, le *mask* et le *medley*. Ce dernier peut être considéré comme une véritable « forme musicale » ; le *mask* est plutôt un « genre », susceptible de revêtir des formes plus ou moins variées.

Il est à supposer que les *masks* que l'on rencontre dans le *Fitzw. V. B.*, et qui sont tous de G. Farnaby, ne sont autre chose que de la musique de scène composée pour le genre de pièces — très en faveur sous le règne de Jacques I[er] et de Charles I[er], — qui portait le nom de *masque*. Le « masque » est le précurseur de l'opéra : c'est un divertissement dramatique, dont le sujet est ordinairement allégorique ou mythologique, et dans lequel on trouve combinés, de la poésie, de la musique instrumentale et vocale, de la mise en scène, de la danse, des « machines » compliquées, de splendides costumes et décors. On l'exécutait à la Cour ou dans les palais de l'aristocratie, et les acteurs étaient généralement des personnes de haut rang. L'auteur de masques le plus célèbre est Ben Jonson ; Milton en a aussi composé (*Comus*, 1634). Parmi les musiciens qui collaboraient à ces divertissements, on cite O. Gibbons, les frères Lawes, etc. (1).

Il n'est point invraisemblable que l'on ait fait intervenir de la musique de virginal dans les masques du début du XVII[e] siècle. A la séance du 29 avril 1911 de la Section de Paris de la Société internationale de musique, l'on a entendu une pièce de luth intitulée *Intrada Anglicana*, qui faisait partie du *Lord Zouche's Mask*. Il est à présumer que là où on utilisait le luth, on pouvait également se servir du virginal dans le même but. Or, on trouve précisément, dans le *Fitzw. V. B.* (II, p. 350), une pièce de Farnaby qui porte le titre : *The L. Zouches Maske,* abréviation que les rédacteurs du célèbre recueil ont traduite par *The Lady Zouches Maske*, dans leur index. Cette pièce était donc vraisemblablement destinée à faire partie intégrante de l'un de ces divertissements dont la vogue était si grande sous le règne de Jacques I[er].

Le plan de cette composition est celui d'une danse variée selon le

---

(1) Voir Grove, *Dictionary*, v° *Masque*.

M. Nagel (*Annalen*, p. 5) fait remonter l'origine des masques au XIV[e] siècle et donne quelques détails intéressants sur l'évolution de ce genre dramatique, jusqu'à l'époque de sa grande splendeur, qui est celle de Shakespeare et des virginalistes.

M. Paul Reyher a écrit un ouvrage sur les masques anglais (*Les Masques anglais ; étude sur les ballets et la vie de Cour en Angleterre (1512-1640) ;* Ed. Hachette et C[ie], Paris 1909). Un court chapitre (pp. 424 et ss.) y est consacré à la musique des masques.

principe mélodico-harmonique. Le rythme est celui d'une allemande. Mais il y a, dans le schéma qui sert de base au groupement des éléments de la variation, quelque chose d'exceptionnel :

1) $A < \begin{smallmatrix} a \\ b \end{smallmatrix} A' < \begin{smallmatrix} a' \\ b' \end{smallmatrix}$, B, b'' de A, B', b''' de A, B'', b'''' de A.

2) $A'' < \begin{smallmatrix} a'' \\ b^5 \end{smallmatrix}, A''' < \begin{smallmatrix} a''' \\ b^6 \end{smallmatrix}$, B''', b^7 de A, B'''', b^8 de A.

On remarque, dans la succession de ces divers épisodes, l'application du principe populaire du refrain : en effet, A se divise en deux sous-épisodes a et b, dont le second réapparaît huit fois dans le morceau, soit comme conclusion du sous-épisode a de A, soit comme conclusion de l'épisode B. Cette pièce, de valeur inégale, a des passages charmants, résultant surtout de la manière toute personnelle dont Farnaby conçoit la figuration de la mélodie.

On possède encore trois autres *Maskes* de Farnaby (*Fitzw.*, II, pp. 264, 265 et 273). Tous trois ont une allure grave et sévère de pavane, et leur tonalité, où domine le mineur, a quelque chose de légendaire, de dramatique. Le premier, dont le plan A B C D E F est celui d'un *medley*, est le plus intéressant. La virtuosité n'occupe aucune place dans ces trois petites compositions et le style de variation ne leur prête que ce qu'il a de plus sobre et de plus raffiné (1) (2).

Quelques mots du *medley*. Nous n'avons pas encore rencontré ce terme jusqu'à présent, dans le *Fitzw. V. B.;* mais il nous est arrivé, à diverses reprises, de tomber sur des morceaux dont le plan correspondait à celui des compositions intitulées *medley* dans le célèbre manuscrit. Rappelons, dans cet ordre d'idées, la *Passamezzo pavana* et la *Galiarda passamezzo* de Philips (v. p. 177), *The King's Morisco*, d'un auteur anonyme (p. 196 et s.) et le *Maske* de Farnaby, dont nous venons de parler.

Le *Fitzw. V. B.* ne contient que deux compositions spécifique-

(1) M. Naylor (*An Eliz. V. B.*, p. 7) est d'avis que ces trois morceaux faisaient réellement partie de la musique d'un « masque ». Le troisième (*Fitzw.*, II, p. 273) est intitulé *Cupararee* — c'est-à-dire « par Coperario » (John Cooper) » — dans le ms. 10444 Plut. du British Museum. Il semble avoir appartenu au *Maske of Flowers*, 1613; il porte aussi, dans le même ms., le nom de *Graysin* (Gray's Inn). M. Naylor émet l'hypothèse que les sept allemandes, courantes et *Daunce* anonymes, qui se suivent dans le *Fitzw. V. B.*, II, p. 266 à 268, immédiatement après les deux premiers *Masks* de Farnaby, se rattachaient peut-être aussi à un « masque » dramatique.

(2) La musique des « masques » anglais a pénétré jusqu'en Hollande, puisqu'on trouve une *Mascarade englesa* dans le livre de luth de Thysius (Land *op. cit.*, n° 446, p. 393).

ment qualifiées de *medley* : *A Medley* de Byrd (II, p. 220) et *Johnson's Medley*, d'Edward Johnson (II, p. 366).

Comme nous l'avons déjà dit, *medley* signifie « mélange »; en fait, les compositions de Byrd et d'E. Johnson qui portent ce titre, sont des espèces de « pot-pourri », composés d'une succession d'épisodes divers. Mais, contrairement à ce que nous avons observé dans les pièces que nous avons assimilées au *medley* au point de vue de la forme, l'on remarque, dans les morceaux de Byrd et de Johnson, que chaque épisode est suivi d'une variation, construite suivant le type mélodico-harmonique.

A Medley, de Byrd, est l'un des morceaux les plus exquis du *Fitzw. V. B.* : exquis par le charme mélodique qui s'en dégage, et par son atmosphère rustique, qui n'est pas sans faire penser au vieil *Hornepype* d'Ashton ; exquis par ses cadences vagues et poétiques, sa figuration simple et gracieuse, ses passages homophoniques si clairs et si harmonieux, ses ravissants effets d'écho ; exquis par le délicieux contraste rythmique entre les quatre derniers épisodes (5 en 6/2, 6, 7, 8, en 6/4) et les cinq premiers (en 𝄵).

Les sept épisodes qui constituent le *medley* de Johnson, offrent à peine moins de charme. On y observe d'ailleurs des éléments mélodiques et formels qui rappellent tout à fait ceux du *medley* de Byrd : figuration sobre, homophonie, contrastes rythmiques. Le 5e épisode a, à peu de chose près, la même basse que le 2e ; mêmes rapports entre le 6e et le 4e. On remarque, d'autre part, une certaine parenté mélodique entre quelques-uns de ces épisodes ; mais elle n'est pas assez nette pour nuire à leur indépendance mutuelle. Chacun des six premiers épisodes est suivi d'une variation. Le septième n'est pas varié ; il s'achève par une courte coda en style libre de prélude. Les quatre derniers sont les plus charmants ; leur rythme de courante aux molles ondulations, leur mélodie pleine de langueur et leurs harmonies suaves s'unissent pour leur donner une couleur qui évoque à la fois le grand romantique du XVIIe siècle, Monteverdi, et celui du XIXe, Chopin (1).

---

(1) *Johnsons's Medley* se retrouve dans le livre de luth de Thysius, sous le titre de *Le Medly* (Land, *op. cit* , n° 447, p. 394). M. Naylor (*An Eliz. V. B.*, p. 206) considère le *Medley* de Johnson comme une pavane suivie de gaillarde. Cette opinion peut se soutenir : l'on aurait alors affaire à une pavane-gaillarde construite à peu près suivant le plan normal AA' BB' CC'.

9) Musique descriptive

Nous n'entrerons pas ici dans les innombrables controverses relatives à la façon de définir la musique descriptive ou à programme. Nous ne discuterons pas non plus la question de savoir si elle occupe, oui ou non, un rang plus ou moins inférieur dans la hiérarchie esthétique. Nous nous contenterons d'attirer l'attention sur un certain nombre de morceaux virginalistiques qui se rattachent tantôt expressément, tantôt implicitement, au concept programmatique.

Au cours de nos investigations antérieures, il nous est arrivé maintes fois de rencontrer des compositions dans lesquelles l'intervention de certains éléments expressifs pouvait légitimement faire croire à une intervention descriptive de la part de l'auteur, sans que cette intervention ait été explicitement mise en avant par un titre précis. Le cas le plus fréquent est celui où le musicien a évoqué, consciemment ou inconsciemment, une atmosphère pastorale, à la faveur de mélodies d'un caractère rustique et d'harmonies basées sur le principe du bourdon obstiné : de la combinaison plus ou moins variée de ces éléments résulte la sensation de paysages agrestes, enveloppés de ce brouillard bleu qui rend si poétiques les campagnes anglaises.

Déjà l'œuvre primitive qu'est le *Hornepype* de Hughe Ashton procure cette sensation, par ses tournures mélodiques et ses basses obstinées empruntées à la cornemuse champêtre. Will. Byrd est, de tous les virginalistes, celui qui suggère le plus souvent ces impressions de nature. Rappelons, à cet égard, les morceaux suivants, dont il est l'auteur : *Fantasia* (voir p. 117 et s.); *The Wood's so wild* (p. 134); *Treg. Ground* (p. 145); *Sellinger's Round* (p. 147); *Malt's come downe* (p. 145); *Callino Casturame* (p. 149); *Gipseis Round* (p. 147); *A Medley* (p. 212); *The Hunt's up* (p. 143 et s.).

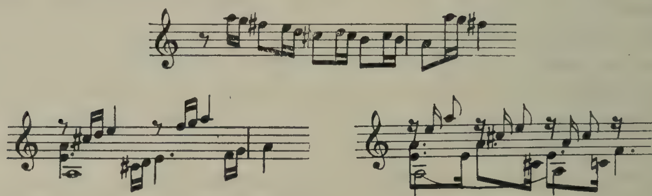
Mais, en dehors de ces pièces, où l'intention descriptive est implicite, les virginalistes nous en ont laissé un certain nombre dont le titre indique, d'une façon claire et nette, qu'ils ont voulu peindre quelque chose de précis.

Cette intention est tantôt purement pittoresque, tantôt de nature psychologique. Dans le premier cas, le musicien a entendu évoquer un spectacle de la nature, des sonneries de cloches, le mouvement d'une chasse ou les bruits de la guerre ; dans le second, l'un ou l'autre état d'âme.

Dans l'ordre d'idées pittoresque, Munday et Peerson nous convient à entendre comment ils peignent certains spectacles de la nature. Munday prétend, dans une *Fantasia* (*Fitzw. V. B.*, I, p. 23), décrire le beau temps, les éclairs et le tonnerre, comme il résulte des inscriptions

placées de distance en distance dans le morceau : *Faire Wether, Lightning, Thunder; Calme Wether, Lightning, Thunder; Faire Wether, Lightning, Thunder; Faire Wether, Lightning, Thunder;* et, pour finir, *A cleare Day*. On voit de suite la naïveté du musicien qui s'amuse à dépeindre une succession ininterrompue de jours clairs et d'orages en miniature. Pourtant la réalisation est déjà d'un vif intérêt par sa justesse expressive et sa parfaite appropriation aux ressources du clavier. Certes, la musique à programme est infiniment plus ancienne que les virginalistes (1) et ils sont loin de l'avoir inventée : il y a cependant lieu d'observer que la *Fantasia* de Munday est la première composition connue dans laquelle l'alternance entre le beau et le mauvais temps ait été décrite. Les procédés de description de Munday sont extrêmement simples ; mais si simples qu'ils soient, ils n'en sont pas moins remarquables, car ils ne diffèrent guère, dans leurs traits essentiels, de ce que seront, dans la suite des temps, les procédés classiques destinés à évoquer les mêmes phénomènes. Il n'y a donc pas, entre l'œuvre de Munday et l'orage de la *Symphonie pastorale*, une distance aussi grande qu'on pourrait le croire au premier abord.

Le beau temps est dépeint au moyen de mélodies calmes et suaves, dont le charme est augmenté par de délicieux contrepoints qui évitent toute brusquerie dans le rythme. C'est, en revanche, le rythme qui décrit, par ses dessins incisifs, la vivacité et le caractère subit des éclairs; par exemple :



Quant au tonnerre, il est rendu par des roulements de la basse :

Ex. : 

Si logiques qu'ils soient en principe, ces procédés ont néanmoins, dans l'application, un côté mécanique assez puéril, qui empêche de prendre au sérieux ces éclairs et ce tonnerre. Ils excluent aussi, par leur caractère tout extérieur, l'impression psychologique d'angoisse

(1) Voir dans *Musique et musiciens de la vieille France*, par Michel Brenet (Paris, Alcan 1911), l'étude consacrée aux *Origines de la musique descriptive*.

qui dérive de l'orage. On ne pourrait en dire autant en ce qui concerne l'expression du temps calme : ici, il y a, dans la *Fantasia* de Munday, une sérénité où l'on retrouve vraiment l'écho du bien-être que donne à l'âme la clarté radieuse d'un beau jour (1). Cela s'accorde d'ailleurs fort bien avec la psychologie des musiciens de la Renaissance, qui savaient exprimer de la façon la plus prenante les sentiments de joie et de douleur sous leur forme « statique », mais qui n'avaient pas encore découvert le secret de les extérioriser sous leur aspect « dynamique » ou « dramatique ».

De Martin Peerson nous avons deux petites pièces de caractère contrastant, qui suggèrent l'une, la joie du printemps renaissant, et l'autre, la tristesse des jours d'automne. La première, *The Primerose* (la primevère) (*Fitzw.*, II, p. 422), se compose de deux épisodes A et B, soumis chacun à une variation A' et B'. Mélodie et variation sont également gracieuses et évocatrices de joie et de renouveau. La seconde pièce (*Fitzw. V. B.*, II, p. 423) s'appelle *The Fall of the Leafe* (La chute des feuilles) et s'oppose à *The Primerose*, qui est en *ut* majeur, par son coloris mélancolique et sombre, obtenu par un *ré* mineur pur. Nous avons déjà eu l'occasion d'insister sur certaines formes de figuration que l'on rencontre dans ce morceau et qui paraissent avoir un sens expressif précis (2). L'impressionnisme délicat de ces deux petites pièces est à retenir, ainsi que le rapport entre la *Stimmung* et les tonalités choisies, qui est d'un caractère absolument moderne.

Le morceau descriptif le plus intéressant que l'on rencontre ensuite, c'est *The Bells*, de Byrd (*Fitzw.*, I, p. 274). Le musicien a voulu, dans cette charmante composition, suggérer le son de multiples cloches et l'atmosphère poétique, joyeuse ou mélancolique, qu'évoquent la sonorité grêle et légère des petites cloches, le timbre calme et serein des cloches moyennes et le bourdon sombre et grave des grosses cloches.

Nous avons rencontré précédemment deux chorals figurés : un *In nomine* de Bull (voir p. 107) et un *In nomine* de Parsons (voir p. 110), dont certains passages sonnaient comme un jeu de cloches. Mais il s'agissait là de fragments isolés et, au surplus, d'une interprétation toute conjecturale, encore que vraisemblable.

Dans *The Bells*, l'on se trouve en présence d'une œuvre descriptive par essence. Le musicien n'a point prétendu rendre le son des cloches tel qu'il se produit réellement, c'est-à-dire avec les éléments de dissonance résultant de ce qu'aucun accord préalable n'a été réalisé

---

(1) Certains passages rappellent la partie pastorale de l'*Orfeo* de Monteverdi.

(2) Voir p. 64.

entre les diverses cloches qui résonnent en même temps, dans un espace où elles sont assez rapprochées pour qu'on puisse les entendre ensemble. Il n'a pas voulu non plus donner l'impression d'un jeu de cloches accordé d'avance (carillon). Ce qu'il nous offre est une sorte d'approximation de caractère impressionniste, dans laquelle la réalité est à la fois systématisée et poétisée. Le morceau est divisé en neuf épisodes dans lesquels on reconnaît sans peine une application du style de variation. Variation suppose thème à varier : dans l'espèce, ce dernier consiste en deux notes soumises à un rythme obstiné et dont la répétition incessante forme la mélopée des cloches graves :



Ce leitmotiv occupe la basse dans chacun des épisodes. Le plus souvent, il n'est sujet à aucune figuration; là où il en subit (var. 2, 3, 6 et 8), les figures ont un caractère intentionnellement monotone. L'on a donc affaire à de véritables variations harmoniques : en effet, sur cette basse toujours ou presque toujours identique à elle-même, s'échafaudent des contrepoints libres qui changent de variation à variation, et s'efforcent de suggérer, tant par leurs inflexions individuelles que par leurs combinaisons entre eux, le son des cloches moyennes et des cloches les plus élevées. L'effet obtenu est surprenant, malgré toute la dose de convention qui en est le point de départ. Comme nous l'avons dit plus haut, la dissonance n'occupe aucune place dans cette pièce. Bien plus, on n'y trouve pas une seule altération, et le mode d'*ut* majeur y règne sans restriction, d'un bout à l'autre. Cette constatation est d'autant plus digne d'attention que, de nos jours, quand on essaie d'imiter le son des cloches, le procédé que l'on emploie consiste précisément dans l'usage de dissonances très accentuées (1) ou de modulations subites avec alternances régulières (2).

Après les spectacles de la nature et les cloches, on rencontre, chez les virginalistes, les scènes de chasse. Bull et Farnaby nous offrent chacun, dans cet ordre d'idées, une *King's hunt* (Chasse royale).

Nous avons déjà fait allusion à la Chasse royale de Bull (*Fitzw.*, II, p. 115), lorsque nous nous sommes attaché à l'étude de la gigue. Tout contribue, dans ce curieux morceau, à suggérer, d'une manière

---

(1) Voir, par exemple, les *Cloches*, de M. Jean Marnold, dans le *Mercure musical* du 15 janvier 1906 (p. 55).

(2) Voir, par exemple, la scène du couronnement du tzar, dans le *Boris Godounow* de Moussorgsky.

vivante et colorée, le mouvement d'une chasse, l'affairement des chasseurs et le halètement de la course : la mélodie, rythmée comme un galop; la figuration, qui comporte des battements, des contretemps et des répétitions de notes; le *tempo*, qui doit se concevoir très vif.

The King's Hunt de Farnaby (*Fitzw.*, I, p. 196) offre les mêmes particularités. Le plan des deux pièces est différent : tandis que Bull varie un grand nombre de fois deux épisodes A et B, Farnaby se conforme au schéma habituel des pavanes et des gaillardes : AA' BB' CC'. Les procédés de figuration employés par les deux maîtres sont tout à fait identiques; il en est de même des qualités de virtuosité exigée de la part des exécutants. Farnaby a quelques audaces techniques dont on chercherait en vain l'équivalent chez Bull (1).

Après la chasse, la guerre. Ici, nous tombons sur un morceau de Byrd, dont nous avons déjà dit quelques mots précédemment, à raison de son plan de danse : *The Earle of Oxford Marche* (*Fitzw.*, II, p. 402, voir p. 196). Cette pièce se retrouve dans le *Nevell's Book*, où elle occupe le n° 3 et où elle a pour titre : *The Marche before the Battell* (La marche avant la bataille). Elle y sert de prélude à un ensemble de morceaux dont il existe une copie à la bibliothèque de la Christ Church à Oxford, et qui est connue sous le titre de *Mr Byrd's Battle* (2). Les différents épisodes de cette bataille sont :

The souldiers sommons : The Marche of Footemen (L'ordre de rassemblement aux soldats : la marche des fantassins).

The Marche of Horsmen (La marche des cavaliers).

Now foloweth the trumpetts (Puis, suivent les trompettes).

The Irishe Marche (La marche irlandaise).

The bagpipe (La cornemuse).

And the drone (et la musette).

The flute and the Droome (La flûte et le tambour) (3).

The Marche to the Fighte (La marche au combat).

---

(1) Il existe, dans le *Forster's Book*, *sub n°* 70, une *King's Hunt* de Bull qui diffère de celle du *Fitzw. V. B.* et qui, selon M. Parry (*Oxf. Hist. of mus.*, vol. III, p. 89), est remarquable par l'extrême modernité de son style instrumental.

(2) Au moment où nous corrigeons les épreuves de cette page, nous apprenons que le ms. add. 10337 du Brit. Mus. (livre de virginal d'Elisabeth Rogers; 1656) renferme, *sub* n° 27, la Bataille de Byrd, mais avec une fin différente de celle du *Nevell's Book :* en effet, la gaillarde de la victoire y est remplacée par *The Buryng of the dead* (l'enterrement des morts). (Voir *Catalogue of the ms. mus. in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 107).

(3) M. Parry reproduit un extrait de ce morceau, dans le vol. III de l'*Oxf. Hist. of Mus.*, p. 95).

The retreat. Now foloweth a Galliard for the Victorie (La retraite; suit une gaillarde pour la victoire).

The galliarde (1).

Dans le morceau intitulé *The Marche to the Fighte*, il y a un endroit qui porte l'inscription : *Tantara, tantara, the battels be joyned* (Taratata, la bataille est engagée).

Il est regrettable que le *Fitzw. V. B.* ne contienne que le prélude de cette suite, qui occupe une place importante dans l'histoire des batailles en musique (2). Quoi qu'il en soit, la marche du comte d'Oxford nous permet déjà de nous rendre compte, dans une certaine mesure, de la manière dont Byrd comprenait cette musique de guerre. Il est manifeste que son intention a été de suggérer, au moyen des ressources propres au virginal, une fanfare de trompettes rythmée comme une marche. La forme choisie est celle d'une variation assez libre, suivant le plan exceptionnel A B A' B'. L'application du principe de la variation donne lieu à l'intervention de petits dessins figuratifs en croches ou en doubles croches, qui n'ont rien à voir avec la technique de la trompette et qui se trouvent là à titre purement ornemental. Ils ne nuisent d'ailleurs point à l'impression d'ensemble, qui reste bien celle d'une fanfare de marche. Cette impression est obtenue au moyen d'une basse bien rythmée qui imite le battement du tambour sur la tonique *sol*, ou sur la dominante *ré,* avec de temps à autre des notes de passage ou intercalaires, trop peu nombreuses pour rompre l'harmonie et le rythme; ensuite, au moyen de dessins mélodiques rudimentaires analogues à ceux que l'on obtient sur la trompette en utilisant ses sons naturels. Que l'on ajoute à cela de fréquentes quintes vides, des suites d'accords pesants et solides, et des combinaisons de petites fanfares se répondant successivement aux diverses voix (dans B'), et l'on aura une idée de cette curieuse musique guerrière de la fin du XVI[e] siècle, que Shakespeare fait si souvent intervenir dans ses drames historiques.

A ce point de vue il est intéressant de savoir qu'à l'époque où le *Nevell's Book* a été rédigé (1591), la trompette était un instrument fort en honneur à la cour d'Angleterre. Il résulte des comptes royaux afférents à 1589, 1590 et 1591 (3), que le roi avait alors à son service

---

(1) Très probablement la gaillarde que publie M[me] Farrenc, sous le titre *Victoria,* dans le vol. II du *Trésor des Pianistes*.

(2) On trouvera, à ce sujet, des renseignements précieux dans l'ouvrage de Michel Brenet cité plus haut et dans un article de Bienenfeld, sur les *Batailles en musique*, paru dans le *Bull. mens. de la S. I. M.*, VIII, 5, p. 163).

(3) Voir les listes de *King's Musicians*, dans le *Musical Antiquary* d'octobre 1910, pp. 53 et 54.

seize trompettes, sous le commandement d'un *Sergeant Trumpeter* (1).

Nous arrivons maintenant à la musique descriptive qui se réclame d'une origine psychologique. « Psychologique » est un bien gros mot pour désigner les petites pièces sans prétention de Munday et de Giles Farnaby, dont le titre indique l'intention de peindre un état d'âme ou même une simple impression.

De Munday (mort en 1630), l'on a un court morceau intitulé : *Munday's joy* (la joie de Munday) (*Fitzw.*, II, p. 449). Cette pièce adopte le plan des danses variées et est construite selon le schéma : AA' BB'. C'est une œuvre fine et délicate qui exprime plutôt le contentement intime que la joie extérieure. La figuration en est gracieuse et les modulations hardies. On y rencontre un *ré* dièse, altération assez exceptionnelle pour l'époque.

Farnaby offre une succession de petites pièces, dont l'intitulé indique qu'il a voulu peindre différents états d'esprit par lesquels il a passé lui-même. Il y a d'abord *Giles Farnaby's Dreame*, le rêve de G. Farnaby (*Fitzw.*, II, p. 260) dans lequel il décrit avec suavité le rêve délicieux qu'il a fait (2). Ensuite, c'est son repos (*His rest*, II, 361) qu'il évoque en une mignonne gaillarde, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler (voir p. 182) et qui est un joyau par sa grâce et son abandon (2). En dernier lieu, il entend nous donner une idée de son caractère (*His humour)* (3) (*Fitzw.,* II, p. 262) et nous en fait connaître les diverses faces, en quatre épisodes A, B, C, D, dont la succession fait penser au *medley*. A entendre A, on le devine capable de sérénité et de bonté. B, qui est à base de chromatisme — on y trouve un hexacorde chromatique (de *fa* dièse à *ré*) — nous montre qu'il n'est pas toujours gai et que son âme est sensible à la douleur. Mais les petits dessins rythmiques séquentiels de C nous avertissent bientôt qu'il est revenu à des sentiments plus joyeux et que son cœur danse dans sa poitrine. L'épisode final D est une sorte de choral en longues notes, dont la mélodie n'est autre que l'hexacorde diatonique *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, aller et retour, que nous avons vu développer sous une forme scolastique par Bull et par Byrd. Les premiers contrepoints qui lui sont appliqués rappellent, par leur caractère de *hoketus*, les figures d'ac-

---

(1) Nous avons déjà rencontré antérieurement une ou deux compositions où certains dessins mélodiques semblaient vouloir imiter des fanfares. Le *Cosyn's Book* renferme, *sub* n° 39, une pavane de Bull que l'index désigne sous le titre : *The Trumpet Pavin :* il est à présumer qu'il s'y trouve des imitations de fanfares.

(2) Plan A B C.

(3) M. Naylor (*An Eliz. V. B.*, p. 99) croit que *Humour* doit être interprété ici dans son sens shakespearien, à savoir *A Wayward fancy,* « un divertissement fantasque ».

compagnement qu'emploie Philips dans sa pavane de 1580 (voir plus haut, p. 166). Peut-être Farnaby a-t-il voulu, par cette double parodie, mettre en relief le côté moqueur de son caractère ?

Cette petite suite programmatique n'est pas sans faire penser à une suite du livre III des pièces de clavecin de Couperin le Grand (1722), dans laquelle ce maître décrit, sous le titre général *Les folies françaises ou les dominos,* certains aspects du caractère humain, tels que l'ardeur, la fidélité, la coquetterie, etc. Mais, bien Français en cela, il ne prétend peindre que des qualités ou des défauts abstraits, tandis que Farnaby, plus subjectif, se peint lui-même.

Farnaby nous a enfin laissé une toute petite pièce, *Farnaby's Conceit* (plan A B), dans laquelle il exprime l'une de ses pensées sous une forme délicieusement naïve (*Fitzw.*, II, p. 424) (1).

*
* *

Nous avons ainsi groupé et analysé, en bloc et en détail, tous les morceaux du *Fitzw. V. B.*, de *Parthenia* et des autres recueils ou fragments de recueils dont nous avons pu prendre connaissance.

Il ne nous reste plus qu'à jeter un coup d'œil sur un bref morceau de G. Farnaby (*Fitzw. V. B.*, I, p. 202) qui a pour titre : *For two virginals* (pour deux virginals) et qui est intéressant à cause de son exceptionnalité. C'est, en effet, le seul morceau pour deux claviers que nous connaissions dans tout le répertoire virginalistique. On trouve, en Italie, dans les *Concerti* de 1587 d'A. et de G. Gabrieli, un pendant à cette pièce, dans un *ricercar* composé pour deux instruments à clavier (2).

La structure du morceau de Farnaby est fort simple : il comporte deux épisodes A et B. Le premier virginaliste en joue la version simple,

---

(1) Peut-être y a-t-il un fond programmatique d'origine plus ou moins subjective dans la *Pavana* et la *Galiarda dolorosa* de Philips, dont nous avons parlé plus haut (voir, p. 171). Le nom de *Tregian*, accolé au titre de ce groupe de danses et les persécutions dont Philips et les Tregian eurent à souffrir pour leurs opinions religieuses, sont de nature à confirmer cette hypothèse.

Signalons encore, dans cet ordre d'idées, le n° 50 du *Cosyn's Book :* une pavane de Bull renseignée, dans l'index du ms., sous le titre significatif de *Mallincholy Pavin.*

La mode de la musique à programme persista, dans la musique de clavier anglaise, jusque bien avant dans le XVIIe siècle. C'est ainsi que, dans le *Virginal Book* d'Elisabeth Rogers (ms. add. 10337 du Brit. Mus.), qui date de 1656, on trouve, outre la Bataille de Byrd, une pièce anonyme, intitulée *The Nightingale* (le Rossignol), sur laquelle notre attention a été attirée par Mme Wanda Landowska, qui la fait parfois figurer dans les programmes de ses concerts.

(2) Voir Seiffert, *Gesch. der Klavierm.*, p. 36.

le second la version variée A' et B', *en même temps* que le premier exécute A et B. Mais chacun des deux pourrait tout aussi bien jouer sa partie séparément, car elle forme à elle seule un tout complet. Le rôle accordé à chacun des instruments n'est donc point basé sur le principe du partage des difficultés entre les deux exécutants (1).

*
* *

Le *Fitzw. V. B.* contient enfin un certain nombre de pièces de Sweelinck (2). Nous n'en dirons rien ici, parce qu'elles se rattachent trop directement à l'histoire des origines de la musique de clavier dans les Pays-Bas.

---

(1) Ajoutons que les virginalistes ont aussi pratiqué la composition pour clavier à quatre mains. L'add. ms. 29996 du Brit. Mus., qui date du début du XVIIe siècle, renferme deux morceaux à quatre mains : 1. *A verse for two to play on one virginall or organ, in score*, par Nicholas Carleton ; 2. *A fancy*, par Tho. Tomkins. (Voir *Catalogue of the ms. music in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 151).

(2) Elles sont quatre : *Fantasia* (II, p. 297) ; *Praeludium Toccata* (I, p. 378) ; *Psalme* (II, p. 151) ; *Ut, ré, mi, fa, sol, la,* à 4 (II, p. 26).

CONCLUSION

Si, après avoir étudié les origines lointaines de la musique de clavier en Angleterre, inventorié le matériel technique nouveau dont se sont servis les virginalistes, et tenté de grouper et d'analyser les différentes formes et les divers genres qu'ils ont cultivés, si, après avoir fait cela, nous jetons un rapide coup d'œil en arrière, pour essayer de nous rendre compte de ce que l'histoire musicale doit à cette pléiade d'artistes, nous remarquerons qu'au fond, la grande innovation dont nous leur sommes redevables, c'est l'art de la *variation instrumentale.*

Dès le XIVe siècle, nous voyons des organistes anglais préoccupés de trouver un style instrumental, et atteignant leur but au moyen de petites figures qui constituent les rudiments primitifs de ce qui deviendra plus tard la variation.

Au début du XVIe siècle, Hughe Ashton montre déjà l'art de varier arrivé à un degré de développement dont le continent n'offre point d'exemple. Enfin, en 1562 et 1564, Tallis apparaît avec ses deux chorals figurés, *Felix namque*, où la surabondance des figures instrumentales nouvelles nous étonne et nous donne une idée singulièrement favorable de l'état d'avancement de la technique virginalistique à une époque où, en Italie, en Allemagne, en France et même en Espagne, l'art de la figuration instrumentale était encore dans l'enfance.

A partir de la seconde moitié du XVIe siècle, le processus évolutif de la variation virginalistique pourrait se caractériser, dans ses grandes lignes, de la manière suivante :

Au début, on entoure un *cantus firmus* donné, emprunté le plus souvent au répertoire liturgique, de contrepoints qui se différencient

radicalement des contrepoints de la musique vocale par leur caractère proprement instrumental. Une foule de petites figures viennent entourer le *cantus firmus* d'un tissu d'ornements dont l'importance s'accroît sans cesse et qui finit par occuper, en fait, une place prépondérante. Les Anglais apprennent, par cette pratique, à varier à l'infini leurs modes de figuration. Mais il y a, dans cette richesse, dans cette surabondance mêmes, une monotonie dont nous avons exposé plus haut les raisons. Cette monotonie disparaîtra en grande partie le jour où les virginalistes choisiront comme thèmes de leurs développements variés, non plus de longues mélodies religieuses, mais des chansons populaires plus courtes, plus plastiques et moins réfractaires au style instrumental, grâce à leur rythme plus net.

Au début, ces mélodies nouvelles occuperont indifféremment le *superius,* l'alto, le ténor ou la basse, dans les diverses variations auxquelles elles donneront lieu. Nous aurons ainsi la variation polyphonique, qui regarde vers le passé, en ce qu'elle se conforme encore au principe de l'égalité expressive des différentes voix de la polyphonie vocale.

Mais l'imperfection de l'instrument, lequel est incapable de faire ressortir une voix qui n'occupe ni le *superius* ni la basse, amènera bientôt les virginalistes à appliquer le principe de la prépondérance du *superius* ou de la basse. De là naîtra tout d'abord la *variation harmonique*, où la mélodie occupe la basse, et la *variation purement mélodique*, où elle est placée au *superius*. Nous avons vu, qu'en fait, non seulement les virginalistes ont peu cultivé ces deux dernières formes de variation, mais encore qu'ils n'en ont jamais ou presque jamais appliqué le principe sans restrictions : elles ont d'ailleurs tous les caractères d'un système de transition.

Pour que la variation de chanson profane pût s'épanouir dans toute sa splendeur, il fallait franchir une étape de plus. Cette étape fut franchie le jour où l'on adopta le principe nouveau de la variation *mélodico-harmonique*. Désormais, *superius* et basse acquièrent une importance commune qui s'oppose au caractère accessoire des autres voix : la basse sert de soutien harmonique et le *superius* devient le véhicule naturel de la mélodie expressive. Il va sans dire que cette évolution n'est nullement un phénomène exclusivement propre à l'art virginalistique : elle est parallèle à celle qui se produisit, exactement à la même époque, sur le terrain de la musique vocale, et qui aboutit au concept de la monodie accompagnée.

Les conditions de la perfection furent entièrement réunies lorsque les virginalistes adoptèrent, comme thèmes sujets à variation, des motifs de danse d'origine instrumentale ou vocale-instrumentale, et leur appliquèrent, presque sans exception, le système de la variation

mélodico-harmonique. Cette fois, toute attache avec la musique vocale était rompue; un style instrumental était créé, et la possibilité était atteinte de composer des œuvres dans lesquelles tout : plan, rythme, carrure de la mélodie et de la basse, excluait le reproche de monotonie et de manque de proportions que l'on pouvait faire, non seulement au vieux choral figuré, mais encore à plus d'une parmi les nombreuses séries de variations de *lied* profane que nous ont laissé les virginalistes.

Nous avons eu l'occasion d'observer que les Anglais de la seconde moitié du XVIe siècle et du premier quart du XVIIe n'ont pour ainsi dire pas cultivé les formes strictes. La raison doit en être cherchée, en majeure partie, dans la joie qu'ils éprouvaient à jongler avec le riche matériel figuratif qu'ils avaient inventé. Aussi voyons-nous pénétrer ce dernier jusque dans les formes sévères et leur enlever une grande partie de leur rigueur. Rappelons-nous, en effet, ce qu'était la *Fantasia* anglaise : débutant comme un *ricercar*, il lui était impossible d'aller jusqu'au bout dans cette voie; il arrivait toujours, tôt ou tard, un moment où la fièvre figurative reprenait le dessus et venait rompre la belle ordonnance de l'édifice imitatif, par des broderies de toute nature, des dessins rythmiques et des séquences.

Si l'on met à part les morceaux scolastiques, on est, la plupart du temps, surpris et charmé par ce qu'il y a d'expressif dans la musique des virginalistes, en dépit de ses innombrables recherches de métier. Il suffit de s'abandonner à elle, en dehors de toute analyse, pour se rendre compte qu'elle possède le plus souvent une *Stimmung* bien définie. Hors les cas où il s'agit de musique descriptive proprement dite, elle se traduit généralement en états d'âme abstraits qui s'adaptent parfaitement à notre réceptivité sentimentale : joie, douleur, sérénité, amour, aspiration, inquiétude, sentiment de la nature, y apparaissent tour à tour, sous leurs aspects multiples, desquels il faut cependant retrancher ceux qui seraient excessifs (1). C'est dire que cette musique est rarement dramatique, rarement pathétique, rarement « en dehors », et que son charme consiste surtout dans son caractère général d'intimité et de demi-teinte. Des esprits superficiels ou peu raffinés peuvent estimer que ce lyrisme constamment voilé engendre la monotonie. C'est là se placer à un point de vue trop exclusivement moderne et

---

(1) Rien n'est plus probant, pour juger du nuancé expressif implicite des pièces virginalistiques, que de préparer l'exécution de certaines d'entre elles, comme, par exemple, le *Walsingham* de Byrd ou celui de Bull : le mouvement, le phrasé et la *Stimmung* particulière de chaque variation se devinent, sans la moindre difficulté, par l'effet d'une correspondance toute naturelle entre notre sentiment et le contenu expressif de chacune d'elles.

juger de la musique de l'époque de Shakespeare avec une mentalité trop absorbée par l'art d'aujourd'hui. N'oublions pas que le grand dramaturge anglais était profondément ému par la musique de son temps et que ce n'est pas pour rien qu'il fait dire à Lorenzo, dans une scène souvent citée du *Marchand de Venise* (acte V, sc. 1) : « L'homme qui n'a pas de musique en lui ou qui n'est pas ému par l'harmonie des doux sons, est fait pour les trahisons, les stratagèmes et les larcins; les mouvements de son âme sont sourds comme la nuit, et ses affections ténébreuses comme l'Erèbe : ne vous fiez jamais à un tel homme ».

Certes, la musique dont il s'agit dans ce passage est surtout et avant tout la musique vocale, expressive par excellence, et arrivée, en Angleterre, à l'époque de Shakespeare, à un degré de perfection et de charme dont on peut difficilement se faire une idée, lorsqu'on n'a pas entendu chanter, par l'une ou l'autre de ces *Madrigal societies* (1) qui vivent et prospèrent de l'autre côté de la Manche, les purs joyaux que sont les madrigaux des Byrd, des Gibbons, des Morley, des Dowland, des Bateson, des Wilbye, des Weelkes, etc. Il y a là tout un répertoire où s'exprime, en un langage musical admirable de spontanéité, de grâce et de fraîcheur, l'âme épanouie de la *Merry England*.

A côté de ces sommets de la musique britannique, les productions des virginalistes occupent une position relativement inférieure, résultant de ce qu'elles représentent, non point comme le madrigal, un art arrivé à son apogée, et qui ignore les difficultés du métier, mais au contraire, un art qui cherche, tâtonne, et laisse souvent percevoir l'effort : de là, des longueurs, des maladresses et des incertitudes qui font que l'on rencontre rarement des morceaux dont l'esprit se satisfait complètement au point de vue de l'équilibre des proportions. La beauté s'aperçoit plus fréquemment dans le détail que dans l'ensemble, et ce n'est qu'à de rares intervalles que l'on distingue, dans la masse énorme de cette production, une pièce dont l'entièreté réunit les conditions de parfaite harmonie que l'on est en droit d'exiger d'un chef-d'œuvre (2).

Quoi qu'il en soit, il n'en reste pas moins que l'on trouverait difficilement, dans toute l'histoire de la musique de clavier, une période plus originale et plus féconde que celle des virginalistes. Leur œuvre, prise isolément, constitue un « bloc » magnifique, par son caractère

---

(1) La plus ancienne est la *Madrigal Society*, fondée en 1741.

(2) M. Walker *(A Hist. of mus. in Engl.)* insiste particulièrement sur l'inégalité de valeur qui règne entre la musique vocale et la musique instrumentale anglaise de l'époque des virginalistes; mais sa comparaison tend peut-être d'une façon excessive à rabaisser la seconde au profit de la première.

exceptionnel et la prétention qu'il peut élever, d'avoir inauguré un style vraiment instrumental. Alors que sur le continent, la musique de clavier n'est, le plus souvent, qu'un pâle reflet de la musique vocale, un écho lointain et déformé, en Angleterre, elle vole de ses propres ailes, se crée son domaine à soi, et imagine les moyens de se donner une expression propre, indépendante de l'expression vocale.

Jusqu'à présent nous nous sommes borné à mettre en relief le sens expressif général et abstrait de la musique virginalistique, comme si les musiciens anglais de la seconde moitié du XVI[e] siècle et du début du XVII[e] avaient vécu sous l'empire de cette impersonnalité qui est l'une des caractéristiques de la musique religieuse du moyen âge. Mais il ne faut pas perdre de vue que nos virginalistes sont des hommes de la Renaissance et que, qui dit « Renaissance », dit « subjectivisme » et « personnalité ». Au cours de l'analyse que nous avons faite des principaux documents pratiques sur lesquels ont porté nos observations, nous avons eu plus d'une fois l'occasion de remarquer que telle ou telle pièce, composée par tel ou tel maître, présentait certains caractères personnels bien distincts. Il nous faut revenir ici sur ces particularités individuelles, mais cette fois, sous la forme d'une vue d'ensemble destinée à mettre en relief l'un des aspects les plus attachants de l'œuvre des virginalistes.

Les maîtres qui, sans conteste, occupent la place d'honneur dans la production virginalistique, sont : William Byrd, Peter Philips, John Bull, Giles Farnaby et Orlando Gibbons. Aucun d'eux n'est un génie de tout premier ordre, comparable à Palestrina, à Orlande de Lassus, à G. Gabrieli ou à Monteverdi. Mais ils ont tous des traits personnels nettement marqués qui les différencient les uns des autres et qui peuvent se définir par des mots.

Byrd, le plus ancien de tous, est un poète pastoral, qui aime les brumes lointaines, les tons atténués, les paysages aux douces ondulations. Il a une affection toute spéciale pour les harmonies tendres et suaves, pour les mélodies candides et rêveuses. La virtuosité lui a toujours été plus ou moins étrangère et les broderies dont il orne ses thèmes prétendent rarement les rendre plus brillants : au contraire, elles semblent plutôt vouloir accentuer le brouillard bleu qui les environne. Byrd est un rustique, dont le lyrisme champêtre se pare des grâces les plus exquises que peut imaginer un tempérament d'artiste à la fois naïf et raffiné. Il est profondément anglais, là même où l'italianisme du madrigal semble l'avoir touché. Il continue la tradition purement britannique de Hughe Ashton.

Peter Philips est moins indépendant. L'Italie l'éblouit par ses brillantes arabesques et sa virtuosité élégante. Mais il n'en conserve pas moins un fond de sévérité et d'austérité qui fait penser à Cabezon;

sa vie, qui fut triste, se retrouve dans plus d'une de ses œuvres, où l'on perçoit une mélancolie grave et profonde. L'on ne possède malheureusement de lui qu'un nombre trop restreint d'œuvres entièrement originales pour pouvoir discerner d'une façon plus précise les caractères de son art.

John Bull est, avec Giles Farnaby, le plus remarquable des virginalistes pour ce qui est de la technique de l'instrument. Ces deux maîtres — dont la production instrumentale est d'ailleurs plus conséquente que l'œuvre vocale — sont ceux qui ont fait accomplir les plus grands progrès à la figuration virginalistique.

Bull est le plus universel des deux : nous l'avons vu occupé, dans ses morceaux scolastiques, à trouver de nouvelles voies, tant en ce qui regarde la virtuosité de la figuration que l'art harmonique de la modulation; nous l'avons vu cultiver toutes les formes et tous les genres avec une égale diversité et une égale puissance; nous l'avons vu, enfin, pratiquer tantôt un art sobre et dénué de tous ornements superflus, tantôt un art de virtuose qui ne recule devant aucune difficulté. Partout et toujours, il frappe par sa robustesse, sa volonté d'aller droit au but sans craindre les objections, son savoir doctoral et l'envergure de sa pensée. C'est un homme fort, une puissance musicale avec laquelle il faut compter, une âme peu accessible à la tendresse féminine d'un Byrd, un poète à l'inspiration virile et parfois un peu sèche.

Giles Farnaby forme, avec lui, un contraste complet. C'est l'un des musiciens les plus gracieux qui soient. C'est aussi l'un des plus spontanés, même dans ses audaces : et il en a autant que Bull, que ce soit dans le domaine de l'harmonie ou dans celui de la virtuosité figurative. C'est un mélodiste improvisateur à la verve abondante et facile comme Schubert, dont il a les qualités et les défauts. Il aime tant la mélodie, que lorsqu'il l'orne de figurations, c'est souvent pour créer de nouvelles mélodies plus charmantes et plus caractéristiques que celles-là même dont il a fait son point de départ. Il est fantasque jusqu'à la singularité. Il est naïf, enjoué, populaire, spirituel, railleur, presque clownesque. Il aime le détail piquant et le pousse parfois jusqu'à la préciosité. C'est le plus original de tous les virginalistes et en même temps celui qui représente le mieux l'esprit de la *Merry England*. Comme Byrd, il est profondément anglais; mais tandis que le vieux maître incarne le côté rêveur de l'âme britannique, Farnaby en exprime plutôt la face humoristique.

D'Orlando Gibbons, nous n'avons pu observer qu'un nombre trop limité d'œuvres pour pouvoir porter sur lui un jugement qui ne soit pas superficiel. Le peu que nous connaissons de lui suffit néanmoins pour se rendre compte que l'on a affaire à un véritable homme de

génie, aux inspirations profondes et pénétrantes (1). Harmoniste audacieux jusqu'à l'étrangeté, il atteint parfois une *Stimmung* dont le lyrisme concentré et pathétique est du domaine de ce romantisme avant la lettre que l'on rencontre si souvent chez les grands artistes de la Renaissance.

A côté de ces cinq grands maîtres, il en est d'autres, d'ordre plus secondaire, qui sont représentés par un nombre moins considérable d'œuvres dans le *Fitzw. V. B.* et ailleurs, mais dont ces quelques pièces suffisent, sinon pour déterminer d'une façon précise l'individualité esthétique, du moins pour donner l'intuition fugitive de ce qu'elle a pu être.

Thomas Morley, l'exquis madrigaliste, est un virginaliste d'une élégance raffinée, nourrie d'italianisme. Ferdinando Richardson est un dilettante admirablement doué, à l'imagination subtile et riche en trouvailles. Warrock apparaît, dans ses deux pièces du *Fitzw. V. B.*, comme un musicien fantasque et original. John Munday séduit par sa candeur et son sentiment de la nature : ce même sentiment se retrouve, délicatement exprimé, chez Martin Peerson. Thomas Tomkins se rattache à Bull et à Richardson par son amour de la virtuosité, et surprend par le charme d'orfévrerie avec lequel il sait en user. Enfin, Tisdall, musicien totalement inconnu, mérite de ne point tomber dans l'oubli, ne fût-ce qu'à raison de la richesse expressive de ses quatre ou cinq danses variées du *Fitzw. V. B.*

On voit donc que, à côté des grands maîtres du virginal, il y a toute une série de « petits maîtres », dont l'œuvre, si fragmentairement qu'elle nous soit parvenue, n'est point à dédaigner, et contribue largement à enrichir le patrimoine virginalistique de l'Angleterre.

Après la grande période d'efflorescence du début du XVIIe siècle, il semble que la tradition virginalistique se soit rapidement perdue en Angleterre. On ne retrouve, dans la musique de clavier de la seconde moitié du XVIIe siècle, pour ainsi dire plus rien de ce qui caractérise l'art des Byrd, des Bull et des Farnaby. Si estimable qu'elle soit, l'œuvre de clavier des Lock, des Blow et des Purcell n'a plus ni cette fraîcheur, ni cette spontanéité, ni surtout cette indépendance que l'on admire chez les maîtres appartenant aux générations précédentes. Des influences continentales — en majeure partie françaises — ont pénétré dans l'île bretonne et ont asservi les nouveaux venus à des formes plus rigoureuses, plus menues et moins propices au libre essor de l'inspiration.

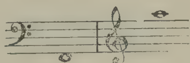
---

(1) Ce jugement s'appuie en partie sur les œuvres vocales de Gibbons, qui sont de premier ordre.

APPENDICE

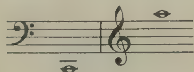
Notes sur l'étendue du clavier, la courte octave et le tempérament (1).

Vers 1510, Hughe Ashton se servait, s'il faut en croire son *Hornepype,* d'un clavier ayant l'étendue suivante :



C'est, à peu de chose de près, l'étendue habituelle des claviers de l'époque. Le clavicorde et le virginal dont parle Virdung dans sa *Musica Getutscht* (1511) montent un ton moins haut ; par contre, les claviers espagnols descendent généralement une quarte plus bas.

Il faut aller jusque 1590 pour rencontrer des pièces anglaises qui descendent jusqu'à l'*Ut* du clavier espagnol. La première pièce datée où l'on observe cette note est *The Wood's so Wild* de Byrd. (*Fitzw. V.B.*, I. p. 263). On la trouve également dans l'*In nomine* de Blitheman, qui date, au plus tard, de 1591, année de la mort de ce maître. Byrd ne dépassera jamais, dans la suite, l'étendue suivante :

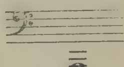


Le premier document daté d'après lequel on constate que le clavier s'est étendu davantage vers le bas, est *Parthenia* (1611). L'on y

(1) Voir, pour ces diverses questions, l'ouvrage de M. Kinkeldey, déjà cité : *Orgel und Klavier,* etc. L'auteur s'y est plus spécialement attaché aux claviers du continent.

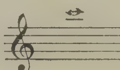
M. Naylor consacre une partie du chapitre XIII de *An Eliz. V. B.* à l'étendue du clavier du virginal et à la courte octave.

rencontre, en effet, deux pièces de Gibbons *(Fantazia of foure parts*, n° XVII, et *The Lord of Salisbury his Pavin*, n° XVIII) qui descendent jusqu'au :



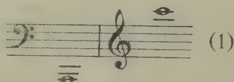
Cette note se retrouve dans onze pièces du *Fitzw. V. B.*, (4 de Bull, 1 de Farnaby, 4 de Tomkins, et 2 anonymes), qui ne sont pas datées, mais qui sont, en tous cas, antérieures à 1619-20, époque à laquelle fut vraisemblablement achevée la rédaction du célèbre manuscrit. La plus intéressante de ces pièces est une pavane de Tomkins (*Fitzw. V. B.*, II, p. 51) où ce *la* apparaît, non point isolé, mais solidaire du *si* et du *do* immédiatement voisins.

Quant à l'étendue du clavier vers le haut, au-dessus du *la,* voici ce que nous avons pu observer, dans cet ordre d'idées : Dans *Fece da voi* de Philips (*Fitzw.,* I, p. 286), on observe le *si* bémol ; dans *A Maske* de Farnaby (II, p. 265), la *Piper's Pavan* de Peerson (II, p. 238) et *A Grounde* de Tomkins (II, p. 87), on trouve le *si* naturel. Seules la *Lachrymae pavan* de Farnaby (II, p. 472) et la *Toccata* de l'Italien Pichi (I, p. 373), atteignent le :



Il résulte de tout ce qui précède, que le clavier du virginal, qui, au début du XVIe siècle, avait trois octaves et une tierce majeure, s'est fort probablement maintenu dans les bornes de cette étendue jusque vers 1580-90, époque à laquelle il s'allongea d'une quarte vers le bas. Au cours de la période qui précède immédiatement *Parthenia* (approximativement entre 1600 et 1611), on ajouta encore une tierce mineure vers le bas, en sorte que le clavier eut alors quatre octaves.

Les années qui suivirent virent augmenter cette étendue d'une tierce mineure vers le haut, en sorte que, vers 1620, le clavier du virginal comportait quatre octaves et une tierce mineure :

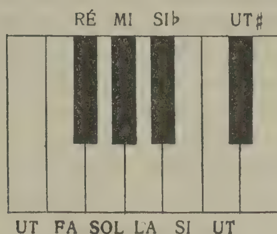
 (1)

---

(1) L'étendue progressive vers le haut est peut-être due à une influence continentale. En général, les claviers du continent datant du premier tiers du XVIIe siècle et non soumis à ravalement (opération effectuée à une époque plus récente et consistant à augmenter l'étendue), s'étendent moins vers le bas, mais plus vers le haut que les claviers anglais. Voir spécialement les clavecins originaires des Pays-Bas, dans le *Catalogue de la collection Snoeck*, Gand, 1894 (n°s 225, 227 et 230).

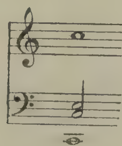
*
* *

Pendant le XVI[e] siècle, on usait souvent, dans la construction des claviers, de l'octave courte, c'est-à-dire d'un dispositif qui consistait à contracter l'octave inférieure de manière qu'elle fût moins longue que les octaves suivantes. Le dispositif que l'on rencontre le plus fréquemment, notamment en Espagne (1), et en Angleterre (2) est le suivant :



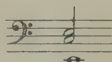
Comme on le voit, les touches noires qui, dans notre clavier actuel, représenteraient le *fa* dièse (*sol* bémol) et le *sol* dièse (*la* bémol) correspondent ici au *ré* et au *mi* intermédiaires entre le *do* et le *fa*. Cet agencement, dont le but est d'économiser de la place, implique l'absence de toutes notes chromatiques — à part le *si* bémol — dans l'espace de l'octave en question. Toutes les octaves qui suivent offrent, au contraire, une échelle chromatique complète.

En fait, les virginalistes se sont passé, jusqu'à un certain moment, des notes chromatiques qui manquent à l'octave courte. Philips n'en offre d'exemple dans aucune de ses œuvres du *Fitzw. V.B.* même la plus récente, *Margott Laborez* (I, p. 332), datée de 1605. L'une de ses pièces, la *Pavana-Galiarda dolorosa* de 1593 (I, p. 321) contient la preuve évidente de ce qu'il se servait, à cette époque, d'un clavier à octave courte : il s'y trouve, en effet, divers passages qu'il eût été impossible d'exécuter sur un instrument pourvu d'une octave inférieure de dimension normale. Ainsi, par exemple, la cadence finale de la pavane :



(1) Voir Kinkeldey, *op. cit* p. 16.
(2) Voir *Introduction* à l'édition moderne du *Fitzw. V. B.*, p. XVIII.

En fait, le *do* de la basse occupait, dans l'octave courte, la place du *mi* de notre clavier actuel :



ce qui rendait l'exécution possible sans la moindre difficulté (1).

Mais l'usage de la courte octave devient de plus en plus restreint à partir des dernières années du XVI[e] siècle.

Ainsi, deux pièces datant au plus tard de 1591, l'*In nomine* de Blitheman (mort en 1591) (*Fitzw.*, I, p. 181) et le *Walsingham* de Byrd (pièce faisant partie du *Nevells Booke* de 1591) (*Fitzw.,* I, p. 267) renferment le *fa* dièse de l'octave inférieure.

Pour l'emploi du *sol* dièse, on ne trouve aucune pièce datée, soit expressément, soit implicitement. Celles de Bull, G. Farnaby, Tisdall, Tomkins et d'un anonyme où on le rencontre, sont manifestement postérieures à 1591 et peut-être même à 1600.

Tomkins offre un exemple particulièrement intéressant (Pavane, *Fitzw. V. B.*, II, p. 51), qui consiste dans la marche chromatique suivante :



Le premier *Ut, ré, mi, fa, sol, la* de Bull (*Fitzw.*, I, p. 183) contient un :



On peut conclure de ce qui précède, que vers la fin du XVI[e] siècle, un certain nombre de claviers anglais avaient une octave inférieure comportant la succession de notes suivantes :

do, ré, mi, fa, fa dièse, *sol, sol* dièse, *la, si* bémol, *si* naturel, *do.*

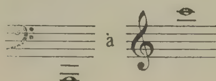
Le *la* bémol de Bull pouvait s'exécuter sur la touche représentant le *sol* dièse, mais à la condition que l'instrument eût été accordé, au préalable, suivant les règles d'un tempérament se rapprochant du tempérament égal.

---

(1) M. Naylor (*An Eliz. V. B.*, p. 156) fait remarquer que, seule parmi toutes les pièces de Philips, la *Pavana dolorosa* contient (I, p. 322) un *sol* dièse qui se place dans l'étendue de la courte octave. Comment était-il possible de l'exécuter, étant donné que la touche qui occupe la place de notre *sol* dièse actuel faisait résonner un *mi?* M. Naylor suppose très ingénieusement que le clavier dont se servait Philips possédait une touche supplémentaire correspondant au *sol* dièse, et obtenu par la division de celle qui était destinée au *mi.*

Un certain nombre de pièces du *Fitzw. V. B.*, datant très probablement d'entre 1610, et 1620 renferment des notes chromatiques comprises entre le *do* et le *fa* de l'octave inférieure. Ainsi, dans une *Alman* anonyme (II, p. 312), on trouve un *ré* dièse ; dans une pavane de Farnaby (I, p. 141) et dans une pavane de Warrock (I, p. 384), on observe le *mi* bémol ; enfin, un *Praeludium* de Bull (II, p. 22) offre un *do* dièse.

Il résulte de ces dernières données, et du fait que, depuis *Parthenia* (1611), on se servait du *la* grave placé une tierce mineure en dessous du *do* de l'octave inférieure, que certains claviers anglais de l'époque comprise entre 1610 et 1620, devaient présenter une échelle chromatique complète allant de :



Nous n'avons trouvé aucun exemple du *si* bémol qui suit immédiatement le *la* grave, mais il est à présumer que cette note, qui n'est même pas chromatique par essence, puisqu'elle fait partie du système diatonique grégorien, n'était pas absente des claviers qui descendaient jusqu'au *la :* ou, si elle l'était, ce devait être en compagnie du *si* naturel, et l'on aurait alors eu affaire à des claviers spécialement organisés en vue de l'exécution des morceaux écrits dans le mode éolien de *la,* qui était d'un usage particulièrement fréquent dans le répertoire virginalistique (1).

*
* *

Quelques mots pour finir, concernant le tempérament. Nous avons vu précédemment (p. 209) que l'exécution du premier *Ut ré, mi, fa, sol, la* de Bull ne pouvait se concevoir sans l'application au clavier d'une sorte de tempérament égal. Il est certain que cette exigence s'étendait à d'autres pièces virginalistiques que l'œuvre scolastique de Bull et que l'on se trouvait, à cet égard, dans une tout autre situation que vers le milieu du XVI[e] siècle, où l'Espagnol Bermudo mettait une foule de restrictions aux plus innocentes transpositions, à raison des fâcheuses dissonances qui en résultaient, sous le régime du tempérament inégal (2).

Nous avons vu, un peu plus haut, que le répertoire virginalistique

---

(1) Notons cependant que le clavier de Tomkins comportait, comme nous l'avons vu plus haut, le *si* naturel.
(2) Voir Kinkeldey, *op. cit.*, pp. 17 et 18.

offre des exemples de *mi* bémol et de *ré* dièse, sons très éloignés l'un de l'autre dans l'échelle des quintes. Le *ré* dièse n'est pas très rare chez les virginalistes des trente premières années du XVII[e] siècle; le *mi* bémol est très fréquent et l'on rencontre même le *la* dièse dans certains morceaux (1). Comme il est clair que l'on n'accordait pas le clavier spécialement en vue de tel ou tel morceau écrit dans telle ou telle tonalité, il faut bien admettre que l'on appliquait un système d'accord unitaire, grâce auquel la touche noire représentant *si* bémol pouvait être utilisée comme *la* dièse, sans qu'il en résultât de dissonance. Or, cela n'était possible que moyennant l'usage du tempérament égal ou de quelque chose d'approchant.

---

(1) Exemple : *Pavana chromatica* de Tisdall, *Fitzw. V. B.*, II, p. 278.

ADDITIONS (1)

Page 7, ajouter ce qui suit à la note :

Dans *O graciosa petra margarita,* chanson à trois voix du Codex Reina (ms. f. fr. nouv. acq. 6771 de la Bibliothèque nationale de Paris, datant du xve siècle), la seconde partie du contraténor est qualifiée de *secundus punctus* (voir J. Wolf, *Gesch. der Mensuralnot.*, I, p. 265, note 2. — M. Wolf donne, au surplus, d'autres détails intéressants sur le *punctus,* dans le même ouvrage, I, p. 363).

Le *Poynte* de Shephard reproduit par Hawkins, est extrait du ms. 30513 du British Museum (*Th. Mulliner's Book*). Ce ms. renferme encore divers autres morceaux intitulés *A poynte, A pointe,* ou *A poyncte, sub n^is* 63, 66 et 100 (voir *Catalogue of the Manuscript Music in the British Museum*, vol. III, p. 77.)

Page 7 (note), 17 (note), 63 (note), 67 (note) et 75 (note 1), il est question, tantôt du *Buxheimer Orgelbuch*, tantôt de la tablature de Kleber de 1520, et de pièces contenues dans ces deux recueils. Ces pièces ont été reproduites en notation moderne dans Robert Eitner, *Das Buxheimer Orgelbuch,* Leipzig, 1888 *(Beilagen zu den Monatsheften für Musikgeschichte).*

Page 11, alinéa 2 et ss. Le *Catalogue of the Manuscript Music in the British Museum*, vol. III, donne, p. 77, la liste détaillée des pièces contenues dans le *Mulliner's Book* (ms. 30513). Ces pièces sont au nombre de 117.

---

(1) La plus grande partie de notre ouvrage était déjà imprimée, lorsque M. Barclay Squire a attiré notre attention sur le fait que le vol. III du *Catalogue of the manuscript music in the British Museum*, paru en 1909, donnait la liste détaillée des pièces renfermées dans les manuscrits de musique d'orgue ou de virginal appartenant à l'époque étudiée par nous et faisant partie de la collection du British Museum. Aussi, la majeure partie des additions qui suivent est-elle le résultat des recherches que nous avons faites dans ce catalogue, au moment où s'achevait l'impression de notre travail.

Page 15, note 1. – L'add. ms. 15233 (milieu du xvie siècle) du British Museum contient six fantaisies (chorals figurés) pour orgue, de Master [John] Redford; le ms. 29996, qui date en partie du xvie siècle, contient quelques pièces d'orgue de Redford, Tallis (?), Thomas Preston, R. Parsons, Byrd, et d'auteurs anonymes; le ms. Roy. app. 56 (xvie siècle) renferme, *passim*, dix-neuf pièces d'orgue anonymes (voir *Catal. of the ms. music in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 79 et 80.)

Page 15, alinéa 2, *in fine*, et note 3. — D'après le *Catalogue of the manuscript music in the British Museum*, vol. III, p. 103, le ms. Royal Appendix 58, renferme, *passim*, d'autres compositions pour virginal que les trois pièces dont parle M. Nagel, dans sa *Gesch. der Musik in England*. En voici la liste complète : 1. 2. *La bell fyne*, et une petite pièce sans titre; 3, 4, 5 (les trois pièces renseignées par Nagel); 6. *The emperorse pavyn;* 7. *Galliard;* 8. *King Harry the VIIIth pavyn;* 9. *the crocke* (?); 10. *The Kyng's marke* (?); 11. *Galliard.*

Page 22, sub n° 2. — Le *Nevell's Book* se trouve à Eridge Park, Tunbridge Wells, dans la bibliothèque du marquis d'Abergavenny (communication de M. Barclay Squire).

Page 22, sub n^is 3 et 4. — Le *Forster's* et le *B. Cosyn's Virginal Book* ont été mis en dépôt au British Museum par la famille royale d'Angleterre à laquelle ils appartiennent (communication de M. Barclay Squire).

Page 23, sub n° 5. — M. Barclay Squire nous communique que le ms. 23623 du British Museum n'est pas une tablature; sa notation n'a, en effet, rien à voir avec la notation en tablature au moyen de lettres ou de chiffres. On trouve une description complète de ce ms. dans le *Catalogue of the manuscript music in the British Museum*, vol, III, p, 82. Il contient soixante-dix pièces, toutes de Bull, sauf une, la *Toccata di Roma,* de Hieronimo Ferabosco : d'après l'opinion de l'auteur du catalogue, ce morceau a peut-être subi un arrangement de la part de Bull.

Page 23, sub n° 6. — L'Add. ms. 31403 du Brit. Mus. qui date d'environ 1700, contient *passim*, soixante-sept pièces d'orgue ou de virginal, dont seules les trente premières appartiennent à la période qui nous intéresse. (Voir *Cat. of the ms. mus. in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 90.)

Page 23. sub. n° 7. — L'Add. ms. 36661, qui date de 1629-30, renferme quarante-deux pièces d'orgue ou de virginal. Outre celles de Gibbons, on en trouve de Bull, de [Robert] Johnson, d'[Edward] Bevin, de Hugh Facy, d'Emanuell Soncino et d'auteurs anonymes. (Voir *Cat. of the ms. music in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 84.)

Page 24. sub n° 8. — Les pièces de Byrd que contient le ms. 31392, du Brit. Mus. sont au nombre de quatre : ce sont quatre pavanes suivies de gaillardes. (Voir *Cat. of the ms. music in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 106.)

Page 24, sub n° 9, et note 1. — L'erreur de M. Seiffert ne lui est point imputable : elle provient de ce que l'Add. ms. 30485 porte l'inscription

suivante : « *Extracts from Virginal Book — Lady Nevells* », ajoutée au XVIIIe siècle sur ce qui paraît avoir été la couverture originaire du ms. Cette inscription est manifestement erronée, car le ms., qui renferme quatre-vingt-quatre pièces, n'a emprunté qu'un très petit nombre de pièces au *Nevell's Book*. A côté de pièces anonymes, on y trouve des compositions de Tallis, Blitheman, Byrd, Bull, Marchant, Kinloughe, Fardinando [Richardson], Philip Van Wilder, Bickerll, Renold, Alfonso [Ferrabosco sen.?], Jeames Harden, Alwoode, Tho. Weelkes et [Robert?] Johnson. Ce ms. date probablement des confins du XVIe et du XVIIe siècle. (Voir *Cat. of the ms. mus. in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 104.)

Page 24, sub n° 10. — L'Add. ms. 29485 du Brit. Mus. contient trente-cinq pièces qui sont des arrangements pour virginal. Outre celles de Bassano et de Byrd, il y en a d'anonymes. (Voir *Cat. of the ms. music in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 104.)

Page 24, sub n° 11. — Le ms. en question porte le n° Harl. 7340. Il ne contient, en tout et pour tout, en fait de musique d'orgue, que le prélude d'Edw. Gibbons que M. West en a extrait pour son *Old engl. org. music*. (Voir *Catal. of the ms. music in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 91).

Page 24. — Il y a lieu d'ajouter à la liste des ms. de musique d'orgue ou de virginal appartenant au British Museum, les ms. suivants :

1) Add. ms. 29996, qui date de 1647 et qui contient cent et deux morceaux, qui paraissent être, pour la plupart, des arrangements pour virginal de compositions écrites originairement pour les cordes ou pour les voix. Cependant, certaines pièces semblent avoir été directement écrites pour virginal, comme par ex. le n° 97 (Variations sur *John come kisse me now*, de John Tomkins), le n° 101 (*Pavan* d'[Orlando] Gibbons), et le n° 102 (*Pavan* de Tho. Tomkins). (Voir *Catal. of the ms. music in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 85.)

2) Add. ms. 30486; date des confins du XVIe et du XVIIe siècle; contient quatorze pièces, en partie anonymes, en partie de Byrd ; trois de ces pièces sont communes à ce ms. et au *Fitzw. V. B.* (Voir *Catal.* etc., vol. III, p. 106.)

3) Add. ms. 10337 (livre d'Elisabeth Rogers); date de 1656, et contient soixante-dix-neuf pièces, appartenant, pour la plupart, à une époque postérieure à celle dont nous nous sommes occupé dans cet ouvrage. Parmi les exceptions se trouve, entre autres, sub n° 27, la Bataille de Byrd, extraite du *Nevell's Book*. (Voir *Catal.*, etc., vol. III, p. 107).

4) L'Add. ms. 22099, qui date du début du XVIIIe siècle, contient, sub n° 69, un *Voluntary*, attribué à Orlando Gibbons, et qui est identique avec le *Preludium octavi toni* de Bull qui se trouve dans le ms. 23623. (Voir *Catal.*, etc., vol. III, p. 112.)

Page 24, note 3. — Parmi les manuscrits contenant de la musique de virginal et dont on a perdu la trace, il s'en trouve un qui faisait partie de la bibliothèque du comte Zu Lynar, à Lübbenau : d'après un index qu en a été conservé, il contenait, entre autres, des compositions d'orgue et de clavier de

Philips, Bull, G. et R. Farnaby et Wooddeson. Cet index est annexé à une copie d'un fragment du manuscrit, copie qui se trouve en possession de la *Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, depuis 1886 (voir Introduction, par Seiffert, au vol. I des Œuvres complètes de Sweelinck, p. III). — M. le professeur Seiffert a bien voulu nous communiquer la liste des pièces de clavier anglaises contenues dans le fragment copié, à savoir : *Rossignol di Orlando, intavolata da P. Philippi; Chi fara. Al. Striggio. Intavolata da P. Philippi; Pavana dolorosa da Philippi; Bonny sweet Robin. D. B (ull)*. (Les trois premières se trouvent dans le *Fitzw. V. B.*, la quatrième traite, en variations, la chanson que Munday et G. Farnaby ont variée dans des pièces qui font partie du *Fitzw. V. B.;* elle ne fait sans doute qu'un avec le *Bonni Well (?) Robin* de Bull, qui occupe le n° 3 dans le ms. 23623 (1628) du British Museum ; voir *Catal. of the ms. music in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 82.)

Page 26, note, alinéa 3, et page 112, alinéa 3. — Le ms. add. 30485 du Brit. Mus. contient sub n° 44, *A Lesson of Mr Tallis: two parts in one,* qui ne fait sans doute qu'un avec la *Lesson* reproduite par Stafford Smith et par Weitzmann (voir *Catal. of the ms. music in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 104.)

Page 26, note, alinéa 1, et page 112, dernier alinéa. — Le *Meane* de Blitheman, reproduit par Hawkins, est extrait du *Mulliner's Book*, où il occupe le n° 31. Le mot *Meane* est assez souvent employé dans ce ms. pour désigner un certain genre de morceaux. (Voir *Catal. of the ms. mus. in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 77.)

Page 31. — Edmund Hooper est mentionné, dans les registres du *Record Office,* comme faisant partie de la chapelle royale anglaise, en 1603, 1612 et 1618 (voir *The King's Musick*, par Cart de Lafontaine, pp. 44, 50 et 52, Ed. Novello, Londres, 1909). — Th. Warrock ou Warwick est mort avant 1560, car les registres du *Record Office* mentionnent qu'à raison de sa mort, il a été remplacé, lors de la Restauration, en 1660, par Christopher Gibbons (voir id., p. 118.)

Page 32. — Robert Johnson est mort avant le 26 novembre 1633. Il a, en effet, été remplacé à cette date, à raison de son décès, par Nicholas Duvall, comme luthiste du roi (voir id. p. 86.)

Thomas Tomkins ou Tompkins apparaît pour la première fois en 1625, dans les registres du *Record Office* qui ont été conservés, en qualité d'organiste à la chapelle royale d'Angleterre (voir id., p. 58.)

Page 40, note 1. — La notion du *trayn* ou *traynour* est précisée, au moyen d'exemples, par M. Johannes Wolf, dans sa *Gesch. der Mensural-notation*, I, pp. 140 et 294.

Page 68, note 1. — Le British Museum possède également un grand nombre de recueils de musique de luth de l'époque des virginalistes (voir *Catal. of the ms. music in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 57 et ss.).

Pages 94 et 95, il est question des croisements de mains que l'on trouve dans *Walsingham*, de Bull, *Bony sweet Robin,* de G. Farnaby, et dans une gaillarde du *Cosyn's Book*. M. Barclay Squire, à qui nous avons posé la

question de savoir si ces croisements sont expressément indiqués dans les manuscrits (*Fitzw. V. B.* et *Cosyn's Book*), nous répond : « A ce que je me rappelle, il n'y a pas d'indications de croisement de mains dans le manuscrit (*Fitzw. V. B.*). Il n'y en a pas non plus dans la *Galliard* de Cosyn ». — Si cette assertion se vérifie, il y a lieu de mettre au compte des rééditeurs du *Fitzw. V. B.* et non à celui de Bull et de Farnaby, les croisements de mains de *Walsingham* et de *Bony sweet Robin*, et de tenir pour non avenue la mention : *A cross-handed galliard*, de l'index du *Cosyn's Book*.

Page 104, alinéa 3.— On trouve un assez grand nombre de chorals figurés intitulés *Felix namque*, dans les ms. anglais de musique d'orgue ou de virginal du xvie et du xviie siècle. Ainsi, par ex., dans le ms. Roy. App. 56 (n° 1, *Felix namque* anonyme); dans le *Mulliner's Book* (*Felix namque* de Farrant), dans l'Add. ms. 29996 (n° 47, *Felix namque* de Redford ; n°s 51 et 55 à 61, divers *Felix namque* de Thomas Preston (?)); dans l'Add. ms. 30485 (n° 20, un *Felix namque* de Tallis, différent de ceux du *Fitzw. V. B.*).

Page 110, alinéa 2 et note 3. — L'Add. ms. 29996 du Brit. Mus. contient, *sub* n° 70, un *In nomine* de R (obert) Parsons, suivi d'un autre (*another*) de Byrd; ces deux pièces semblent devoir ne faire qu'un avec l'*In nomine* de Parsons, du *Fitzw. V. B.* et avec le *Parsons Innominey* de Byrd, du *Forster's Book*. Si la chose se vérifie et si l'initiale R n'a pas été placée à la légère devant le nom de Parsons, il n'y a plus de raisons de douter que l'*In nomine* du *Fitzw. V. B.* soit l'œuvre de Parsons le Vieux.

Page 110, dernier alinéa et note 4. — Bull a traité le *Vexilla regis prodeunt* en quatre versions (*four settings*), qui occupent les n°s 53 à 56 inclus, dans le ms. 23623 du Brit. Mus. La première version comporte trois parties, les trois autres, quatre parties (*Catal. of the ms. mus. in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 82).

Page 111, dernier alinéa. — Il n'est pas entièrement exact de dire que les virginalistes anglais ne se soient jamais servis du terme *ricercar*. On le trouve, en effet, à diverses reprises, dans le ms. 23623 (1628) du British Museum, qui ne contient que des compositions de Bull. Mais il ne faut pas perdre de vue que ce ms. a été rédigé, probablement en territoire néerlandais, au moment de la mort de Bull; or, à cette époque, ce maître était établi depuis de nombreuses années sur le continent et avait, par conséquent, subi de fortes influences étrangères.

Page 165 *in fine* et 166. — Byrd et Philips ne sont pas les premiers à avoir écrit des pavanes et des gaillardes pour virginal, en Angleterre. Le ms. Royal Appendix 58 du Brit. Mus., qui date du début du xvie siècle, renferme deux pavanes et deux gaillardes (voir plus haut l'addition relative à ce ms.). Le *Mulliner's Book*, qui a été rédigé vers le milieu du xvie siècle, renferme, *sub* n° 113, *A Pavyon*, de Newman (voir *A Catal. of the ms. music in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 77).

Page 175, note 2. — L'auteur du *Catalogue of the ms. music in the Brit. Mus.* signale les *Saltarelli*, ainsi que différentes autres pièces du ms. 29987, comme étant peut-être de la musique d'orgue (vol. III, p. 77).

* * *

CORRECTIONS

Page 5, 4e alinéa, ligne 2, lire : ET SONT *reproduit*ES, au lieu de : *reproduit*.

Page 10, ligne 2, lire : XVe siècle, au lieu de : XIVe siècle.

Page 11, ligne 2, lire : XVIe siècle, au lieu de : XVe siècle.

Page 14, note 1, dernière ligne, lire : ON reconnaît, au lieu de : EN reconnaît.

Page 15, note 3, dernière ligne, lire : ASHTON, au lieu de : ASTHON.

Page 34, 1er alinéa, ligne 10, lire : Wood's, au lieu de : Woods.

Page 46, ligne 10, lire : *entrée, c'est là,* au lieu de : *entrée. C'est là.*

Page 54, 1er alinéa, ligne 1, lire : PAS, entre les mots : *faut* et *perdre*.

Page 55, dernier alinéa, ligne, 2, lire : DE notes, au lieu de : DES notes.

Page 57, note 1, ligne 3, lire : ET du *continuo,* au lieu de : OU du *continuo*.

Page 63, avant la 3e citation musicale, lire : *Pavana* S. Wm *Petre*, au lieu de *Pavana* ST-*Petre*.

Page 81, entre les deux citations musicales, ligne 7, lire : OxforD, au lieu de : OxforA.

Page 81, note 1, ligne 2, lire : contrAténor, au lieu de : contrEténor.

Page 89, première citation musicale, 1re mesure, 1er accord, portée supérieure, lire : *sol*, au lieu de *fa ;* 2e mesure, lire : *fa* naturel dans la figure d'accompagnement de la main gauche (1er et 4e temps).

Page 89, 2e citation musicale, 2e mesure, portée inférieure : les notes *la si*, qui précèdent le trille final, doivent être lues, non comme des croches, mais comme des doubles croches.

Page 109, 2e schéma : les trois derniers petits « a » doivent se lire : a'', a''' et a'''', au lieu de : a', a'' et '''.

Page 115, au milieu, sub litt. *A*, lire : Fantasia - adaptation au clavier DU STYLE de madrigal, au lieu de : adaptation au clavier de madrigal.

Page 129, note 2, dernière ligne, supprimer le mot : OU, devant le mot final : *différente*.

Page 149, deuxième citation musicale, 2e mesure, portée inférieure, 2e note, lire : *si* bémol, au lieu de : *ré*.

Page 150, alinéa 1, ligne 2, lire : *vers 1602-1603*, au lieu de : *en 1604*.

Page 151, alinéa 4 (en remontant de bas en haut), ligne 2 et 3, lire : *pièces*, au lieu de *morceaux*.

Page 191, 2e alinéa après le cliché, ligne 2, lire : *la valeur*, au lieu de : *lava leur*.

Page 201, modifier le caractère du titre : VII. — MORCEAUX SCOLASTIQUES. Lire : 7) **Morceaux scolastiques**.

Page 207, alinéa qui précède immédiatement le dernier cliché, ajouter le mot *descendant* au mot *hexacorde*.

Page 207, dernier cliché, premier accord : il faut ajouter, au ténor, un *sol* dièse, uni par un signe de liaison à ce qui précède.

INDEX DES NOMS PROPRES CITÉS (1)

Abergavenny (marquis d'), 22,238.
Abyndon (Henry), 10.
Aerde (Raymond van), 196.
Alaleona (Domenico), 73.
Albert de Venise, 88.
Alberti (Domenico), 98, 170.
Aldrich, 116.
All in a garden greene de Byrd), 133, 146 et s., 166.
Alwood (Richard), 12 et ss. 26, 239.
Amarilli (de Caccini, transcrit par Philips), 99.
Ambroise de Milan, 88.
Ammerbach, 101.
Arkwright, 24, 208.
Ashton ou Aston (Hughe), 15 et ss., 19, 49, 65, 80, 104, 145, 212 et s., 223, 227, 231.
Attaignant, 18, 160.
Ay me, poore heart (de G. Farnaby), 97, 100.
Bach (Jean-Sébastien), 118, 125 et s., 138, 177, 208 et s.
Barafostus Dreame (d'un anonyme), 133, 156.
Barafostus Dreame (de Tomkins), 94, 133, 155 et s.
Barclay Squire, 4, 20 et ss., 27 et s., 72, 91 et s., 97, 103, 107, 109 et s., 118, 122, 146, 152, 187, 190, 209, 237 et s., 240.
Bassani (Les), 88.
Bassano, 24, 88, 239.
Bateson, 226.
Beethoven, 18, 77, 176.
Bells (The) de Byrd, 62, 85, 215 et s.
Bermudo, 111, 235.
Bevin, 23, 238.
Bickerll, 239.
Bie (Oscar), 3, 25, 112.
Bienenfeld (Elsa), 218.
Blitheman ou Blytheman,(Martin)12.

(1) Cet index comprend : 1° *en caractères ordinaires*, tous les noms de personnes cités dans l'ouvrage; 2° *en italique*, les titres des œuvres virginalistiques qui y sont étudiées, avec renvois aux passages où elles sont analysées, soit dans leur entièreté, soit partiellement; les titres trop généraux, tels que *Pavane, Allemande*, etc., non accompagnés d'un qualificatif qui en détermine l'individualité, ont dû être écartés, vu leur trop grand nombre et l'impossibilité de rendre suffisamment utilisables les renvois auxquels ils auraient donné lieu.

Blitheman ou Blytheman (William), 12, 13, 23, 26, 31, 41, 75, 101 et s., 106, 112, 201, 231, 234, 239 et s.
Blow (Dr), 137, 143, 229.
Boehme (Franz), 138, 156, 159 et s., 168, 175, 183 et s., 187, 189 et ss., 194 et ss., 200.
Bonjour mon cueur (d'Orlande de Lassus, transcrit par P. Philips), 99.
Bony sweet Robin (de G. Farnaby), 95, 133, 153, 240 et s.
Bowman (Robert), 18.
Brenet (Michel), 214, 218.
Brown (William), 24.
Bull (John), 13, 20 et ss., 28 et s., 31, 34 et s., 38 et s., 42, 44 et s., 47 et s., 52 et ss., 59 et ss., 65 et s., 68 et s., 75 78 et ss., 90, 101 et s., 106 et ss., 114, 122, 124 et ss., 135 et ss., 139 et ss., 151 et s., 155, 158 et s., 161 et ss., 167, 169 et ss., 174 et s., 177 et s., 180 et s., 183 et s., 186, 190, 191 et ss., 201, 203 et ss., 208 et s., 215 et ss., 219 et s., 225, 227 et ss., 232, 234 et s., 238 et ss.
Bull's (Dr) Juell, 188, 190.
Burney (Dr Charles), 26.
Busby (Dr Thomas), 26.
Buus (Jacob), 104, 113.
Byrd (William), 13, 16, 18, 20 et ss., 31, 34 et ss., 41, 44, 47 et s., 52 et ss., 58 et ss., 68 et s., 72, 75, 77, 80 et ss., 85, 89 et s., 101 et s., 106 et s., 113, 115 et ss., 124, 126, 133 et ss., 140, 143 et ss., 155 et s., 162 et ss., 173 et ss., 189 et ss., 194 et ss., 199 et ss., 212 et s., 215 et ss., 225 et ss., 231, 234, 238 et s., 241.

Cabezon (Antonio de), 14, 41, 46, 49 et s., 57, 59, 64 et ss., 74, 86, 105, 110, 127 et s., 133, 151 et s., 171, 227.
Cabezon (Hernando de), 128.
Caccini (Giulio), 97, 99.
Callino Casturame (de Byrd), 63 et s., 149 et s., 213.
Can shee (anonyme), 200.
Carissimi, 138.
Carleton (Nicholas), 12, 221.
Carman's Whistle (The) de Byrd, 140, 150, 190, 201.
Caroso (Fabritio), 152, 159.
Catherine d'Aragon, 2.
Cavazzoni (Girolamo), 14.
Chambonnières (Jacques Champion de), 189.
Chappell (W.), 3, 16, 116, 136 et s., 140, 142, 144 et ss., 152 et ss., 159, 174, 191 et s., 196 et ss.
Chapman (Geo.), 26.
Charles Ier (roi d'Angleterre), 210.
Charles II (roi d'Angleterre), 88.
Chaunter (Antony), 18.
Chilesotti (Oscar), 68, 152, 176, 194.
Chopin (Frédéric), 212.
Christe Redemptor (de Bull), 42 et s., 45, 52, 103, 106, 201.
Coranto Lady Riche (anonyme), 188 et s.
Coperario (Cooper), 25, 211.
Cosyn (Benjamin), 22, 23, 241.
Couperin (le Grand), 95, 220.
Couperin (Les), 189.
Courante Jewel (de Bull), 135, 190.
Croce (Giovanni), 88.
Crofurd, 24, 26, 28, 33, 188 et s.
Cromwell (Olivier), 116.
Cummings, (Dr W. H.), 22, 24.
Czerny (Karl), 135.

Dallam (Thomas), 12.
Dalling Alman (anonyme), 184 et s.

Dannreuther (Edward), 92.
Daphne (de G. Farnaby), 153 et s.
Daunce (anonyme), 197 et s., 211.
Demantius (Christoph), 168.
Dent (Edward), 68.
Devereux (Pénélope), 189.
Dowland ou Douland (John), 36, 88 et s., 162, 189, 226.
Duchesse of Brunswick's toy (The), de Bull, 80, 193.
Dufay (Guillaume), 38, 40, 51, 81, 128.
Duke of Brunswick's Alman (The), de Bull, 69, 184, 186, 193.
Dunstable (John), 10, 51.
Duo (A), de Richard Farnaby, 121.
Dupont (Auguste), 28.
Duvall (Nicholas), 240.
Duyse (Florimond van), 108, 199.

Earle of Oxford's marche (The), de Byrd, 81, 196, 217 et ss.
Edouard VI (roi d'Angleterre), 3.
Einstein (Alfred), 138.
Eitner (Robert), 237.
Elisabeth (reine d'Angleterre), 3, 20, 35, 201.
Elisabeth d'York, 2.
Englitt, 22, 29.
Epstein, 29.
Expert (Henry), 160.

Facy (Hugh), 238.
Faine would I wedd (de R. Farnaby), 146.
Fall of the Leafe (The), de Peerson, 64, 215.
Fantasia « faire wether » etc. (de Munday), 213 et s.
Fantasia op de fuga van Sweelinck (de Bull), 53, 90, 114, 122.
Fantasia upon a plain song (de Bull), 107, 122, 201.
Fantazia of foure parts (de Gibbons), 68, 114, 116, 232.
Farmer (John), 164.
Farmer's Paven (de G. Farnaby), 164, 178 et s.
Farnaby (Giles), 17, 20, 32, 35, 44, 47, 49 et s., 53, 55 et s., 59, 61, 63, 65, 75 et s., 78, 81 et s., 84, 93, 95, 97, 100, 117, 119 et ss., 124 et ss., 133, 137, 139, 141 et s., 145, 153 et ss., 158, 161 et ss., 173, 178 et ss., 184 et s., 192 et s., 198 et s., 201, 210 et s., 216 et s., 219 et s., 227 et ss., 232, 234 et s., 240 et s.
Farnaby (Richard), 32, 117, 121, 146, 156 et s., 192, 240.
Farnaby's Conceit (de G. Farnaby), 220.
Farnaby's (Giles) Dreame (de G. Farnaby), 219.
Farrant (Richard), 12, 241.
Farrenc (Mme Louise), 2, 24 et ss., 91 et s., 171, 181, 188 et s., 218.
Farrenc (Aristide), 24 et s.
Fece da voi (de Philips), 232.
Ferabosco (Hieronimo), 238.
Ferrabosco (Alfonso), jun., 25, 208.
Ferrabosco (Alfonso), sen., 24, 239.
Ferrabosco (Les), 208.
Felix namque (de divers auteurs), 241.
Felix namque (deux chorals de Tallis), 9, 20, 33, 38, 43, 44, 59, 63, 74, 82, 102 et ss., 223, 241.
Fétis (François-Joseph), 88, 98.
Fischer (Johann-Caspar-Ferdinand), 165.
Fischer (Kurt), 162.
Fitzwilliam (Lord), 20.
Flatt Paven (de G. Farnaby), 164, 178 et s.
Forster (William), 22.
For two virginals (de G. Farnaby), 220 et s.

Fortune (de Byrd), 147 et ss.
Franck (Melchior), 168.
François de Venise, 88.
Frescobaldi (Girolamo), 88, 95, 126, 188, 190.
Froberger, 95, 165.
Fuller Maitland, 4, 20 et ss. 27 et s., 72, 91 et s., 97, 103, 107, 109, 122, 209.

Gabrieli (Andrea), 86, 90, 98, 113, 126, 177.
Gabrieli (Giovanni), 87, 227.
Gabrieli (Les), 86, 89, 123 et ss., 220.
Galeazzo, 20, 33, 88, 123.
Galiarda dolorosa (de Philips), 163 et s., 169, 220, 233.
Galiarda Passamezzo (de Byrd), 60, 77, 162, 167, 175 et s.
Galiarda Passamezzo (de Philips), 162, 167, 177 et s., 211.
Galiarda to my Lord Lumley's Paven (de Bull), 163, 172.
Galiardo Mrs. Mary Brownlo (deux pièces de Byrd), 82, 163, 181, 183.
Galiardo St. Thomas wake (de Bull), 164, 175.
Galliard Ground (*A*), d'Inglott, 133, 145 et s.
Galliard to the Quadran Pavan (de Byrd), 82.
Gastoué (Amédée), 49.
Gervaise (Claude), 160.
Gevaert (François-Auguste), 199.
Ghost (*The*), de Byrd, 199.
Gibbon (Richard), 25.
Gibbons (Christopher), 24, 28, 240.
Gibbons (Edward), 24, 28, 239.
Gibbons (Orlando), 20, 23 et ss., 32, 35, 62, 65, 68, 78, 80, 81, 88, 91, 114, 116 et s., 124 et ss., 135, 163, 173, 181 et s., 188 et s., 190, 199 et s., 210, 226 et ss., 232, 238 et s.
Gigg (*A*), de Byrd, 191 et s.
Gigge (*A*), de Bull, 191 et s.
Gigge (*A*), *Dr Bull's Myselfe*, 191 et s.
Giordani (Thomas), 12.
Gipseis Round (de Byrd), 147, 195, 213.
Giustiniani (Seb.), 2.
Gloria tibi trinitas (de Bull), 42, 79, 102 et s., 106, 125, 201.
Glorificamus (de Redford), 13 et s.
Goe from my window (de Morley ou Munday?), 78, 150.
Goehlinger (Fr.-A.), 1.
Grattan Flood, 10 et ss.
Grounde (de G. Farnaby), 137, 139.
Grounde (*A*), de Tomkins, 62, 137, 139, 142, 232.
Grove (*Dictionary*), 2, 4, 11 et ss., 15, 16, 19, 20, 23, 25, 102, 112, 138, 145, 210.
Guy d'Arezzo, 202.

Händel (Georges-Frédéric), 16, 138, 189.
Hanskin (de R. Farnaby), 156 et s.
Harden ou Harding (James ou Jeames), 163, 239.
Hassler (Hans Leo), 43.
Haussmann (Valentin), 168.
Hawkins (Sir John), 7, 12, 75, 112, 237, 240.
Haydn (Joseph), 174, 181.
Heaven and Earth (de F. Tregian?), 109.
Henri II (roi d'Angleterre), 1.
Henri VI (roi d'Angleterre), 10.
Henri VII (roi d'Angleterre), 2, 4, 196.
Henri VIII (roi d'Angleterre), 2, 3.
Herz (Henri), 99.
Heuss (Alfred), 51.
Heyborne (Ferdinando), 31.
Heywood (John), 2, 18.

Hole (William), 25 et s.
Holland (Hugh), 26.
Hooper (Edmund), 31, 52, 185 et s., 188, 240.
Hornepype (A), d'Ashton, 15 et ss., 68, 212 et s.
Humour (His), de G. Farnaby, 219 et s.
Humperdinck (Engelbert), 198.
Hunting's Galliard (de Tomkins), 77, 94, 163, 183.
Hunt's up (The), de Byrd, 143 et ss., 213.

Inglott (William), 29, 31, 133, 145, 161.
In nomine (de Blitheman), 41, 106, 201, 231, 234.
In nomine (deux chorals figurés de Bull), 45, 78, 103, 106 et s., 201, 215.
In nomine (de Parsons, père ou fils), 45, 109 et s., 215, 241.
Irishe Dumpe (The), d'un anonyme, 200.
Irish Ho-Hoane (The), d'un anonyme, 73, 198.

Jacobus de Bononia, 40.
Jacques I[er] (roi d'Angleterre), 3, 210.
James, 24.
Jannequin (Clément), 44.
Jenkins (J.), 25.
John (Sir) Grayes Galliard (de Byrd), 163, 182.
Jobinson, 12.
John come kisse me now (de Byrd), 47, 52, 58, 136 et s.
Johnson (Edward), 32, 36, 163, 169, 212.
Johnson (Robert), 26, 32, 163, 184 et s., 238 et ss.
Johnson's Medley (d'Ed. Johnson), 212.
Jonson (Ben), 210.
Josquin des Prés, 87.
Julio Romano (Giulio Caccini), 97.

Katherin Tregians Pavan (Mrs), de Tisdall, 163, 179 et s.
Kennedy (J.), 24.
King's Hunt (The), de Bull, 55 et s., 62, 64, 80, 192, 216 et s.
King's Hunt (The), de G. Farnaby, 76, 85, 216 et s.
King's Morisco (The), d'un anonyme, 196 et s., 211.
Kinkeldey (Otto), 2, 9, 12, 111, 209, 231, 233, 235.
Kinloughe, 239.
Kleber (Leonhard), 17, 75, 101, 237.
Köhler (Louis), 28.
Kovacs, 29.
Krebs (Carl), 1, 4.
Kroyer (Theodor), 48.

Lady Carey's Dompe (d'Ashton?), 15 et s.
Lady Montegle's Pavan (de Byrd), 163, 178 et s.
Laet ons met herten reyne (choral figuré de Bull), 108 et s., 122.
Lafontaine (Cart de), 240.
Land, 56, 102, 163, 186, 189, 192, 194 et ss., 201, 211 et s.
Landowska (M[me] Wanda), 220.
Lassus (Orlande de), 26, 97 et ss., 227.
Lawes (les frères), 210.
Lawes (William), 25.
Leaves bee greene (The), d'Inglott, 134.
Leichtentritt (Hugo), 38, 43, 51, 72.
Lesson (A), de Tallis, 41, 112, 240.
Littleton (A.-H.), 25, 89.
Lock (Mathew), 25, 229.
Lord (The) of Salisbury his Pavin (de Gibbons), 163, 173, 232.

Loth to depart (de G. Farnaby), 155.
Lupo (la famille), 88.
Lupo (Thomas), 88.
Luython (Carolus), 24.
Lynar (Comte Zu), 239.

Machault (Guillaume de), 44, 81, 129.
Maclean (Charles), 116.
Mal Sims (de G. Farnaby), 198 et s.
Malt's come downe (de Byrd), 145, 213.
Marbeck, 102.
Marchant, 33, 185, 239.
Marenzio (Luca), 88, 97, 99, 209.
Margott Laborez (d'Orlande de Lassus, transcrit par Philips), 59, 98, 233.
Marie Tudor, 3.
Marini (Biagio), 57, 178.
Marnold (Jean), 216.
Martin sayd to his man (anonyme), 198.
Matheson (Johann), 191.
Mayden's Song (*The*), de Byrd, 41 et s., 136 et s.
Meane (*A*), de W. Blitheman, 75, 112, 240.
Medley (*A*), de Byrd, 48, 212 et s.
Memo (Dionisio), 87.
Meridian Alman (de G. Farnaby), 56, 184 et s.
Mersenne, 183, 187, 197.
Merulo (Claudio), 86 et s., 89 et s., 123.
Michaelis, 26.
Milan (Luiz), 127.
Milton (John), 210.
Miserere (à trois voix, de Bull), 54, 65, 68, 83, 108, 201.
Miserere (deux chorals figurés de Byrd), 41, 68, 106 et s., 110, 201.
Möller (Johann), 168.
Monsieurs Alman (de Byrd), 69, 184, 186.
Monteverdi (Claudio), 51, 56, 120, 180, 196, 209, 212, 215, 227.
Morley (Thomas), 20, 22, 24, 28, 31, 35, 78, 88 et s., 115 et s., 150, 162, 164 et s., 167, 169, 173, 179, 186, 195, 226, 229.
Morphy (Don Guillermo), 49, 127.
Moussorgsky (Modeste), 216.
Mozart (W.-A.), 154, 184.
Mulliner (Thomas), 11, 13.
Munday (John), 32, 62, 71, 117, 119, 122, 150, 152 et s., 213 et s., 219, 229, 240.
Munday's joy (de John Munday), 219.
Muscadin (anonyme), 199.

Nagel (Willibald), 2, 3, 12, 13, 15, 24, 102, 163.
Nancie (de Morley), 90, 150 et s., 196, 210, 238.
Naylor (E.-W.), 3, 23, 30, 88, 102, 132, 139, 142, 147, 156, 162, 164, 182, 211 et s., 219, 231, 234.
Nevell (Lady), 22.
Newman, 12, 241.
New Sa-Hoo (*The*), de G. Farnaby, 199.
Niemann (Walter), 28.
Nobody's Gigge (de R. Farnaby), 192.
Norlind (Tobias), 68, 161.
Nowel's Galliard (anonyme), 164, 181 et s.

Ockeghem (Joannes), 46.
Oldfield (Thomas), 33, 124, 126.
O Mistris myne (de Byrd), 60, 149.
Oppel (Reinhold), 182.
Ostermayer (Endres), 182.
Ostermayer (Jérôme), 182.
Oystermaire (Jehan), 33, 182.

Paix (Jacob), 101
Packington (Sir John), 201.

Pakington's Pownde (anonyme), 201.
Palestrina (Giovanni Pierluigi da), 227.
Pari otti (Alessandro), 99, 189.
Parry (Hubert), 11, 12, 22, 116 et s., 203, 217.
Parsons (John), jun., 32, 109 et s.
Parsons (Robert), sen., 31, 109 et s, 238, 241.
Passamezzo Pavana (de Byrd), 162, 167, 175 et s.
Passamezzo Pavana (de Philips), 75, 162, 167, 177 et s., 211.
Pauer (Ernst), 27 et s., 146, 171, 190.
Paumann (Conrad), 7, 10, 18.
Pavana Bray (de Byrd), 163, 169.
Pavana Canon two parts in one (de Byrd), 163, 178.
Pavana chromatica (de Tisdall), 163, 178 et ss., 236.
Pavana Clement Cottō (de Tisdall), 164, 180.
Pavana Delight (de Byrd), 163 et s., 169.
Pavana dolorosa (de Philips), 163, 169, 171, 220, 233 et s., 240.
Pavana Fant(asia?) (de Byrd), 164, 169.
Pavana lachrymae (de Byrd), 89, 162, 168.
Pavana lachrymae (de G. Farnaby), 162, 178 et s., 232.
Pavana (lachrymae) (de Morley), 162, 167, 169.
Pavana M. S. (anonyme), 164, 180.
Pavana of my Lord Lumley (de Bull), 163, 169, 172.
Pavana Pagget (de Philips), 164, 169, 171.
Pavana Ph. Tr. (de Byrd), 164, 169.
Pavana S. Wm Petre (de Byrd), 63, 163, 169.
Pavana St Thomas Wake (de Bull), 164, 175.
Pavana the Earle of Salisbury (de Byrd), 163, 174.
Pavana, the first one Philips made (de Philips), 165 et s.
Pavana, the first that ever hee made (de Byrd) 165 et s., 168.
Pawles Wharfe (de G. Farnaby), 154.
Pedrell (Felipe), 14.
Peerson (Martin), 32, 64, 162, 165, 167, 178 et s, 184, 186, 213, 215, 229, 232.
Pescodd Time (de Byrd), 143 et s.
Petrucci (Ottaviano dei), 160.
Philippe II (roi d'Espagne), 105.
Philips (Peter), 20, 21, 24, 28, 31, 34, 45, 52, 58 et s., 75, 81, 88 et ss., 97 et ss., 113 et s., 116 et ss., 122, 128, 162 et ss., 169, 171, 177 et s., 183, 220, 227 et s., 232 et ss., 240 et s.
Pichi ou Picchi (Giovanni), 20, 33, 88, 123, 176, 232.
Pipers Galliard (de Bull), 162, 165, 181.
Pipers paven (de Peerson), 162, 165, 167, 178 et s., 232.
Playford (John), 138.
Poynte (A), de Shephard, 7, 237.
Praetorius (Michael), 191, 194 et s.
Preston (Thomas), 238, 241.
Primerose (The), de Peerson, 215.
Prosdoscimus de Beldemandis, 206.
Purcell (Henry), 16, 137 et s., 229.
Put up thy dagger, Jemy (de G. Farnaby), 154.

Quadran Pavan (de Bull), 61, 78, 164 et s., 167, 174 et s.
Quadran Pavan (de Byrd), 163, 174 et s.
Queen's Alman (de Byrd), 184, 186.
Queenes Command (The) d'O. Gibbons, 199.

Quodlings Delight (de G. Farnaby), 133, 141 et s., 145.

Redford (John), 12 et ss., 238, 241.
Renold, 239.
Rest (His) de G. Farnaby, 161, 182, 219.
Reyher (Paul), 210.
Richardson (Ferdinando), 31, 80, 82, 88, 161, 169 et ss., 229, 239.
Riemann (Hugo), 10, 29, 31, 38, 40, 43 et s., 57, 127, 138, 161, 168, 177 et s., 206.
Rimbault (Edward F.), 13, 26, 171, 183.
Ritter (A.-G.), 28, 116.
Robin (de Munday), 153, 240.
Rogers (Elizabeth), 217, 220, 239.
Rosasolis (de G. Farnaby), 155.
Roseingrave (Thomas), 12.
Rosseter (Philip), 162.
Rosseters's Galiard (de G. Farnaby), 162, 181.
Rossignuol (Le), d'Orlande de Lassus, transcrit par P. Philips, 98, 240.
Rowland (de Byrd), 199 et s.

Sagudino (Nicolo), 2, 87.
Saint-Saëns (Camille), 140.
Salvator Mundi (de Bull), 79, 83, 108, 201.
Sanuto (Marino), 2.
Scarlatti (Domenico), 94 et s., 125.
Scheidt (Samuel), 69, 95, 148, 151 et s., 199.
Schering (Arnold), 9, 15, 55 87, 203.
Schildt (Melchior), 162.
Schlick (Arnolt), sen., 101.
Schmid (Bernhard), sen., 101.
Schubert (Franz), 61, 170, 174, 184, 228.
Schumann (Robert), 136, 154.
Sebastian (Master) of Paul's, 11, 13.
Seiffert (Max), 12, 19, 24, 26 et ss., 35, 43, 67 et ss., 73, 90, 92, 113, 151, 220, 238, 240.
Sellinger's Round (de Byrd), 146 et s., 166, 195, 213.
Shakespeare (William), 3, 149, 218, 225.
Shelbye, 12, 13.
Shephard, Shepphard ou Shepherd (John), 7, 12, 13, 26, 237.
Soldt (Susanna van), 24.
Soncino (Emanuell), 23, 238.
Spagnioletta (de G. Farnaby), 49 et s., 195 et s.
Spagnioletta (The old), de G. Farnaby, 195.
Spanish Paven (The), de Bull, 151 et s., 167, 175.
Springer (Herman), 9.
Staden, 168.
Stafford Smith (John), 15, 26, 240.
Stanley (John), 12.
Stradella (Alessandro), 189.
Strauss (Richard), 77.
Striggio (Alessandro), 97, 99.
Strogers (Nicholas), 23, 33, 117, 121 et s.
Sweelinck (Jan Pietersz), 20, 28, 43, 90, 109, 114, 123, 148, 151 et s., 162, 166 et s., 199, 221.
Sydney (Sir Philip), 189.

Tallis (Thomas), 7, 12, 18, 20, 31, 38, 40, 44, 49, 59, 63, 74 et s., 86, 101 et ss., 112, 127, 223, 238 et s., 240 et s.
Tell mee Daphne (de G. Farnaby), 55, 155.
Thalberg (Sigismond), 99.
Thoinot-Arbeau (Tabourot), 160, 191.
Tisdall (William), 33, 69, 163 et s., 178 et ss., 186, 229, 234, 236.

Tomkins (John), 239.
Tomkins (Thomas), 32, 46, 55, 59, 62, 77 et ss., 94, 137, 139, 156, 163, 170, 178 et s., 183, 200, 221, 229, 232, 234 et s., 239 et s.
Torchi (Luigi) 40. 77. 87. 126. 188.
Tower Hill (de G. Farnaby), 198.
Treg. Ground (de Byrd), 145, 213.
Tregian (Francis), sen., 21.
Tregian (Francis), jun., 21 et s., 33, 145.
Tregian (Les), 220.

Up tails all (de G. Farnaby), 133, 139, 141 et ss.
Ut, mi, ré (de Byrd), 85, 203.
Ut, ré, mi, fa, sol, la (deux morceaux de Bull), 39, 43, 72, 75, 203 et ss., 234 et ss.
Ut, ré, mi, fa, sol, la (de Byrd), 64, 202.

Veni (d'un anonyme), 107, 201.
Venosa (Gesualdo, prince de), 209.
Vexilla regis prodeunt (de Bull), 110 et ss., 241.
Viadana (Lodovico da), 73.
Victoria (de Byrd), 161, 181, 218.
Virdung (Sebastian), 4, 231.
Volta (La), deux pièces de Byrd, 194.
Voluntary (A) d'Alwood, 13 et s.
Voluntary (A) d'O. Gibbons, 114 et s.

Wace, 1.
Walker (Ernest), 13, 15, 31, 72, 116, 208, 226.
Walsingham (de Bull), 43, 60, 65, 70, 75, 83, 94, 140 et s. 225, 240 et s.
Walsingham (de Byrd), 41 et s., 135, 137. 225, 234.
Walter Erle's Pavan (de G. Farnaby), 164, 178 et s.
Walther (Johann-Gottfried), 191.
Ward (John), 22, 25, 28.
Warrock ou Warwick (Thomas), 31, 169, 172, 229, 235, 240.
Wasielewski (W.-J. von). 86, 98, 113.
Watkins Ale (anonyme), 200.
Watson (Thomas), 89.
Webbe (Samuel), jun., 12.
Weelks ou Weelkes (Thomas), 23, 226, 239.
Weitzmann (C.-F.), 26, 44, 112, 240.
West (John), 11 et ss., 24, 26. 28, 108, 110, 114, 239.
Why aske you (anonyme), 199.
Why aske you (de G. Farnaby), 133, 158, 199 et ss.
Wilbye, 226
Wilder (Philip van), 239.
Willaert (Adrien), 104, 113, 206.
Willoughby (Lord), 200.
Wolf (Johannes), 5 et ss.. 15, 49, 81, 104, 129, 175, 206, 237, 240.
Wolseys Wilde (de Byrd), 201.
Wooddeson, 240.
Wooddy-Cock (de G. Farnaby), 76, 155.
Wood's so wild (The), de Byrd, 52, 128, 133 et s., 137, 200, 213, 231.
Wood's so wild (The), de Gibbons, 80, 135, 190, 200.
Wooldridge (H.-E.), 5, 16, 202.
Worster Braules (de Tomkins), 46, 78 et s., 200.

Yonge (Nicholas), 89.

Zarlino (Giuseppe), 81.
Zouches (The L.) Mask, de G. Farnaby, 210 et s.

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

Avant-propos I

Introduction 1

I. — L'instrument 1

II. — La musique de clavier en Angleterre, depuis le XIVe siècle jusqu'au milieu du XVIe siècle 5

La musique de clavier anglaise de la seconde moitié du XVIe siècle et du premier tiers du XVIIe :

Chapitre I. — Les sources 19

A. — Principales sources manuscrites et imprimées datant du XVIe et du XVIIe siècle . . . 19

B. — Editions modernes de musique de virginal . . 26

Chapitre II. — Les Virginalistes. — Tentative de groupement et notes biographiques 30

Chapitre III. — Essai d'un classement chronologique de l'œuvre des virginalistes 33

Chapitre IV. — Le matériel figuratif nouveau des virginalistes. . 36

I. — Figures archaïques 37

1. — Faux-bourdon 37

2. — Figures ternaires. 40

3. — Petits contrepoints détachés *(Hoketus)* . . 43

4. — Imitation figurative 46

II. — Figures à caractère progressif. 48

A. — Figures mélodiques 48

1. — Broderie 48

2. — Séquence 51

3. — Répétition de notes 54

PAGES

B. — Figures rythmiques 57
1. — Triolets et sextolets 57
2. — Figures rythmiques proprement dites. . . 59
3. — Figures en contretemps 63
4. — Figurations symétriques 65
C. — Figures harmoniques 66
1. — Contrepoints en tierces ou en sixtes. . . 74
2. — Retards et appoggiatures 77
3. — Brisure ou décomposition d'intervalles ou d'accords 78
III. — Figures diverses 86
1. — Figures d'origine italienne. 86
2. — Agréments 91
3. — Manières d'écrire diverses. 93

Chapitre V. — Les formes et genres musicaux cultivés par les virginalistes 96
I. — Transcriptions colorées de morceaux vocaux . 97
II. — Choral figuré 100
A. — Chorals dans lesquels la mélodie liturgique est traitée dans toute sa longueur . 101
B. — Choral-variation 107
C. — Formes diverses ne rentrant pas dans les deux catégories précédentes . . 109
III. — Formes soumises à la rigueur du contrepoint imitatif. 111
IV. — Fantasia *(Fancy)*. 115
A. — Fantasia-adaptation au clavier du style de madrigal 115
B. — Fantasia-amplification du *ricercar* . . 116
C. — Fantasia de structure dissidente . . 122
V. — Prélude et toccata 123
VI. — Variation 126
A. — En général 126
B. — Variation de chanson profane . . . 129
1. — Variation polyphonique. . . . 133
2. — Variation mélodique 139
3. — Variation harmonique 143
4. — Variation mélodico-harmonique . . 146

PAGES

C. — Variation de danse 157
1. — Pavanes et gaillardes 159
a. — Pavanes-gaillardes écrites d'après le plan normal AA' BB' CC' . 168
b. — Pavanes-gaillardes écrites suivant un plan anormal 173
c. — Pavanes isolées écrites suivant le plan normal AA' BB' CC'. . 178
d. — Pavanes isolées écrites suivant un plan anormal 180
e. — Gaillardes isolées écrites suivant le plan normal AA' BB' CC' . 181
f. — Gaillardes isolées écrites suivant un plan anormal 182
2. — Allemandes 183
3. — Courantes 186
4. — Gigues 190
5. — Danses diverses (*toye,* volte, *round,* espagnolette, marche, moresque) . 193
6. — Danses *sine nomine* 197
VII. — Morceaux scolastiques 201
VIII. — Formes ou genres divers *(Mask, medley)*. . 210
IX. — Musique descriptive 213
Conclusion 223
Appendice. Notes sur l'étendue du clavier, la courte octave et le tempérament 231
Additions 237
Corrections 242
Index des noms propres cités 244

Imp. Th. Lombaerts, 3, rue du Persil, Bruxelles


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05992 406 6